A POESÍA INFANTIL NO SÉCULO XXI (2000-2008)

Coordinación:
Blanca-Ana Roig Rechou
Isabel Soto López
Marta Neira Rodríguez
(USC)

XERAIS

Edición:
Helena Pérez

Produción:
Xosé Manuel García Crego

© LIJMI (Red Temática de Investigación
«Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico
e Iberoamericano»), Biblioteca Fundación Caixa Galicia
© Ilustración de cuberta e interiores:
Carmen Franco Vázquez
© para esta edición, **Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2009**
Dr. Marañón, 12. 36211 VIGO
xerais@xerais.es

ISBN: 978-84-9914-026-1
Depósito Legal: VG 858-2009

Impreso en Obradoiro Gráfico, S.L.
Polígono do Rebullón, 52 D
36416 Mos (Pontevedra)

Reservados todos os dereitos. O contido desta obra está protexido pola Lei, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública, en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

A POESÍA INFANTIL NO SÉCULO XXI (2000-2008)

Coordinación:
Blanca-Ana Roig Rechou (USC)
Isabel Soto López (USC)
Marta Neira Rodríguez (USC)

Equipo redactor:
María Jesús Agra Pardiñas – Eulalia Agrelo Costas
João Luís Ceccantini – Pedro C. Cerrillo Torremocha
Jesús Díaz Armas – Xabier Etxaniz Erle
Carmen Franco Vázquez – José António Gomes
Manu Lopez Gaseni – José María Mesías Lema
Marta Neira Rodríguez – Maria Jose Olaziregi Alustiza
Alice Áurea Penteado Martha – Ana Margarida Ramos
Sara Reis Dasilva – Blanca-Ana Roig Rechou
Veljka Ruzicka Kenfel – Vera Teixeira de Aguiar
Caterina Valriu Llinàs – Celia Vázquez García

ÍNDICE

Páx.

Introdución 7

1. Sobre poesía infantil y juvenil. Pedro C. Cerrillo 13

2. La poesía en el siglo XXI en el ámbito
castellano (2000-2008). Jesús Díaz Armas 35

3. La poesia infantil en el segle XXI (2000-2008)
en llengua catalana. Caterina Valriu 57

4. A poesía infantil no século XXI en Galicia.
Blanca-Ana Roig Rechou. Marta Neira Rodríguez
e Eulalia Agrelo Costas 77

5. Tendências da nova poesia portuguesa
para a infância (2000-2008). Jose António Gomes,
Ana Margarida Ramos e Sara Reis Dasilva 111

6. Euskal haur poesia XXI. Mendean /A poesía
infantil vasca no século XXI. Manu Lopez Gaseni
e Xabier Etxaniz Erle 141

7. Poesía infantil alemá contemporánea.
Veljka Ruzicka Kenfel. 175

8. Poesia brasileira para crianças: uma ciranda sem fim.
Vera Teixeira de Aguiar e João Luís Ceccantini 195

9. Introdución á poesía infantil inglesa do século XXI.
Celia Vázquez García 219

10. La ilustración en la poesía infantil gallega
del siglo XXI (2000-2008). María Jesús Agra Pardiñas,
Carmen Franco Vázquez e José María Mesías Lema 259

11. Unha selección para a educación literaria 271

12. Comentarios para a formación lectora 281
12.1. Poemas escritos a dos manos: *Estelas de versos*
de Rafael Cruz-Contarini y Antonio García Teijeiro.
Pedro C. Cerrillo 283
12.2. La música dels versos: *Més música, mestre!*,
de Miquel Desclot. Caterina Valriu 289
12.3. O círculo da vida: *Amar e outros verbos*,
de Ana María Fernández. Eulalia Agrelo Costas 299
12.4. O son da palabra: *Aire sonoro*,
de Antonio García Teijeiro. Eulalia Agrelo Costas 313
12.5. Traducciones en gallego de *Struwwelpeter*
(Heinrich Hoffmann) y *Max und Moritz*
(Wilhelm Busch). Veljka Ruzicka Kenfel 325
12.6. Un canto a la vida: *Hosto gorri,*
hosto berde / Hoja roja, hoja verde,
de Juan Kruz Igerabide. Mari Jose Olaziregi 339
12.7. Zum-zum-zum da poesia.
Alice Áurea Penteado Martha 351

12.8. “Palavras que não servem para falar”: uma leitura de *O limpa-palavras e outros poemas*, de Álvaro Magalhães. José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva 359
12.9. *Pupuan trapua* babesa eskatzen poemen bidez / Poemas contra o desvalimento: *Pupuan trapua*, de Xabier Olaso. Xabier Etxaniz Erle e Manu Lopez Gaseni 373
12.10. Poesía moderna para niños: *Letras para armar poemas. Antología de poesía*, editada por Ana Pelegrín. Jesús Díaz Armas 393
12.11. La poesia com a companya: una lectura d’*Escaleta al vent*, de Joana Raspall. Caterina Valriu 403
12.12. Poemas, planetas e amores-perfeitos: leituras de *Pó de estrelas*, de Jorge Sousa Braga. José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva 411

13. Equipo redactor e coordinador 423

INTRODUCIÓN

Dende a súa creación no ano 2004, un dos obxectivos da Rede temática "Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano" é incidir naqueles aspectos da investigación que se consideraron era preciso ir desenvolvendo dende as metodoloxías teóricas máis actuais. De aí que anualmente se elixa un tema dos sinalados para analizar ao longo do ano, xunto a aspectos xerais das literaturas infantís e xuvenís do marco ibérico e iberoamericano, intercambiar opinións nas reunións científicas e tamén presentar os resultados no Curso de Formación Continua "As literaturas infantís e xuvenís ibéricas. A súa influencia na formación lectora", que organiza a Universidade de Santiago de Compostela coa colaboración doutras institucións. O tema elixido para desenvolver no ano 2009 foi "Poesía Infantil. Século XXI".

Este monográfico ábrese cun primeiro traballo teórico, realizado por Pedro César Cerrillo Torremocha, no que se repasan as características propias do xénero e se encadra dentro da poesía infantil e xuvenil non só aquela escrita expresamente para nenos e mozos, senón tamén aqueloutra pensada ou non nas súas orixes para eles, que pode conmovelos ou emocionalos. Nesta liña, defende que a poesía infantil non é aquela que adapta ao público potencial a lingua ou a temática, senón simplemente poesía escrita para uns lectores que aínda non terminaron nin de medrar nin de desenvolverse, física e intelectualmente. Así mesmo, enfatiza que a sociedade non debe considerar a poesía como algo inútil, pois educa a sensibilidade, desenvolve a creatividade e fomenta o espírito

crítico dende as primeiras idades, de aí que deba estar presente nas aulas, non na procura dunha suposta utilidade educativa ou curricular, senón co fin de estimular a creatividade, o pracer de dicir en voz alta ou de escoitar ou de combinar palabras e xogar coa linguaxe mediante unha boa selección de obras que inclúa textos xa coñecidos polo alumnado, escritos por eles mesmos, expresamente para eles e mais textos cun destinatario universal.

Tras deste artigo introdutorio, seguen as correspondentes panorámicas do xénero no período estudado nas literaturas do marco ibérico: castelá, catalá, galega, portuguesa e vasca, que nesta edición se completan con achegas ao desenvolvemento e á actualidade da poesía na literatura alemá –que mesmo propón unha obra para traducir procedente dese contexto–, brasileira e inglesa, todas elas asinadas por investigadores que salientan os autores, as obras e as tendencias máis significativos nos seus respectivos ámbitos.

O artigo "La ilustración en la poesía infantil gallega del siglo XXI (2000-2008)", asinado polos investigadores da Universidade de Santiago, María Jesús Agra Pardiñas, Carmen Franco Vázquez e José María Mesías Lema, repasa en primeiro termo, dende criterios xerais, os diferentes formatos empregados para ilustrar as obras de poesía infantil publicadas en Galicia nos primeiros anos do novo século. A seguir, ofrécese unha análise máis pormenorizada das ilustracións das dez obras escritas en lingua galega que forman parte da selección xeral que se encontra neste mesmo volume, e mesmo un conxunto de actividades artísticas baseadas na imaxe que poden favorecer o traballo de mediación con estes textos poéticos.

O seguinte apartado confórmao, como adoita ser habitual nestes monográficos, unha selección de 74 obras de poesía infantil e xuvenil realizada por especialistas en Literatura infantil e xuvenil dos respectivos ámbitos lingüísticos, que ten como obxectivo dar a coñecer a traxectoria dos poetas que destacaron pola calidade literaria das súas obras e por seren representantes das grandes correntes da poesía infantil e xuvenil do século XXI ou que contan con traducións.

Destas 74 obras, escolléronse 13 –repárese en que as dúas obras pertencentes ao contexto alemán aparecen nun só comentario–, por consideralas de especial interese e calidade, para realizar un estudo pormenorizado. O obxectivo destes traballos é facilitarlles aos mediadores a aproximación a algunhas desas obras seleccionadas, así como proporcionarlles unha completa e útil información á hora de desenvolver o seu labor arredor da educación literaria. Deste xeito analízanse: *Estelas de versos*, de Rafael Cruz-Contarini e Antonio García Teijeiro; *Més música, mestre!*, de Miquel Desclot; *Amar e outros verbos*, de Ana María Fernández; *Aire sonoro*, de Antonio García Teijeiro; *Pedro Guedellas*, de Heinrich Hoffmann e *Max e Moritz. Historia de dous pillos en sete trasnadas*, de Wilhelm Busch, ambas nun mesmo comentario; *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde,* de Juan Kruz Igerabide; *Zum-zum-zum e outras poesias*, de Lalau; *O limpa-palavras e outros poemas*, de Álvaro Magalhães; *Pupuan trapua / Un trapito en la pupa*, de Xabier Olaso; *Letras para armar poemas. Antología de poesía*, editada por Ana Pelegrín; *Escaleta al vent*, de Joana Raspall; e *Pó de estrelas*, de Jorge Sousa Braga.

Cada un dos traballos vai escrito na lingua de procedencia ou de elección dos autores, co que se pretende dar a coñecer as linguas do marco ibérico e iberoamericano. Só traducimos ao galego, por se editar en Galicia o libro, os orixinais vascos, pola dificultade de comprensión que ofrece esta lingua non románica, así como os apartados xerais do libro.

Finalmente, queremos expresar o noso agradecemento a Lourdes Salgado, que se encargou de facer as traducións ao inglés dos resumos e as palabras chave, á Fundación Caixa Galicia que apoia este monográfico e, moi especialmente, a Edicións Xerais de Galicia que acolle anualmente esta publicación.

Había
unha
vez
unha
rara
escola
na
que
se
ace
p
taban
as
respostas
tolas.

1. SOBRE POESÍA INFANTIL Y JUVENIL

Pedro C. Cerrillo
(Universidad de Castilla La Mancha)

Resumen: La *lírica* es la poesía por excelencia; desde hace bastante tiempo nos referimos a ella como *Poesía*, sin necesidad de precisar que se trata de *poesía* lírica. Aunque es un género esencialmente subjetivo, el poeta, como parte de una comunidad, puede erigirse en intérprete o portavoz de determinados sentimientos colectivos. La peculiaridad de la *poesía lírica* respecto a otros géneros le viene dada por su especial estructura externa, es decir, por el uso del verso frente a la prosa. El autor se refiere a la *poesía infantil y juvenil* entendiendo como tal tanto la poesía escrita expresamente para niños y jóvenes como aquella otra que pudieran leer, pensada o no –en su origen– para ellos. Hasta hace pocos años a la poesía infantil, como al resto de la Literatura Infantil, se le exigía no sólo capacidad para instruir o moralizar, sino que, en sí misma, fuera una parte esencial de la educación de los niños, despreciando sus valores literarios. El autor defiende que la poesía infantil es poesía y que, como tal, debemos valorarla, estudiarla y enjuiciarla.

Abstract: *Lyric* is the poetry par excellence; from quite a long time it has been referred to as *Poetry*, without having to specify that it actually is lyrical *poetry*. Even though it is an essentially subjective genre, the poet, as part of a community, can set himself up as the interpreter or spokesman of certain collective feelings. The peculiarity of *lyrical poetry* as regards other genres is born from its special external structure, that is to say, from the use of verse instead of

prose. The author refers to *Children and Young Adults Poetry* as both poetry deliberately written for children and young adults and poetry which could be read by them even if it had not been originally thought for them. Up to a couple of years ago, Children's Poetry, the same as the rest of Children's Literature, was required not only to be capable of educating or moralising but also to become an essential part in the education of children, leaving aside its literary value. The author defends Children's Poetry as poetry and, as such, we ought to value it, study it and examine it.

Palabras clave: Lírica, Literatura Infantil y Juvenil y Poesía.

Key words: Children and Young Adults Literature, lyric, poetry

Algunas consideraciones previas sobre la *poesía lírica*

Tradicionalmente se ha considerado que la *poesía* es la *expresión de la belleza por medio de las palabras*, expuestas a través de una unidad rítmica especial, el *verso*. Es muy difícil definir la poesía ni por sus contenidos ni por sus formas, aunque su estudio nos puede ayudar a conocer algunos de sus rasgos específicos. Sabido es que la *poesía* es un género literario de ficción que tiene un origen personal, es decir, el poeta sugiere, transmite, evoca, recuerda... emociones, sentimientos, ideas, inquietudes, sensaciones, miedos, sueños, pasiones..., teniendo como destinatarios a otros hombres (los lectores de sus poemas) con una dimensión universal, más allá de un tiempo y un espacio determinados. La *poesía* puede tratar temas, ideas o argumentos de variado tipo, como los otros dos grandes géneros literarios (la *narrativa* y el *teatro*); pero la poesía no la valoramos sólo por su capacidad para describir o explicar un sentimiento o una sensación, sino por su capacidad para conmovernos o emocionarnos, por su capacidad para reinventar la realidad de que, en cada caso, se trata.

Como el receptor del poema, salvo excepciones, no es alguien concreto, tendrá que ponerse en el lugar del creador en el momento en que compuso el poema, lo que le ayudará a entenderlo mejor, produciéndose la comunicación entre emisor y receptor. A diferencia de otros géneros, la poesía no pone en contacto al receptor con una realidad exterior que necesita comprender a través de su pensamiento y su entendimiento, sino que le envía un discurso de sentimientos, emociones o sueños, que el autor ha experimentado, real o imaginadamente, y que propone al receptor que los experimente también él. Es decir, es un mundo subjetivo en el que, frente a la realidad, el receptor tiene que adentrarse en otro mundo: de las pasiones, de la emoción, del sentimiento, del sueño o de la experiencia, al que tiene que dar sentido tras la lectura.

La *lírica* es la poesía por excelencia; desde hace bastante tiempo nos referimos a ella como *Poesía*, sin necesidad de precisar que se trata de *poesía* lírica. Aunque es un género esencialmente subjetivo, el poeta, como parte de una comunidad, puede erigirse en intérprete o portavoz de determinados sentimientos colectivos. La peculiaridad de la *poesía lírica* respecto a otros géneros le viene dada por su especial estructura externa, es decir, por el uso del verso frente a la prosa. El verso impone al ritmo del lenguaje la disciplina de unas normas fijas: el cómputo silábico (aunque puede haber versos sin una medida fija), la rima (aunque puede haber poemas que no la lleven), las combinaciones de versos (aunque puede haber poemas con todos los versos de la misma medida), los encabalgamientos o las pausas, es decir, un ritmo específico que conllevará una música determinada en el poema.

En sus inicios, la poesía fue oral; sólo muchos años después de sus orígenes aparecieron los primeros versos escritos; no nos debe extrañar, por tanto, que la esencia de la poesía siga siendo oral, y es que, frente a otros géneros literarios, la poesía transmite significados no sólo con sus palabras o con las ideas o los pensamientos que encierra, sino también con sus sonidos: de hecho, es difícil comprender el significado completo de un poema sin ellos. Por ese motivo, el

canto y el recitado han sido parte sustancial de la transmisión poética; incluso algunas obras se escribieron pensando en unos "lectores" que iban a recibirlas por el oído: por ejemplo, los romances de la primera época, en donde eran frecuentes las apelaciones, en segunda persona, al receptor de la composición.

Por esa razón es tan importante el ritmo, que no es sólo un adorno o algo secundario, sino una de las bases mediante las que se construye el poema. El metro regulado y la rima son procedimientos tradicionales para lograr el ritmo de un poema, pero no son los únicos. Podemos lograrlo también con versos de diversas medidas y sin rimas reguladas, incluso sin ninguna rima: basta con que el poeta llame la atención del lector con las palabras, repitiéndolas, contraponiéndolas, eludiéndolas o colocándolas y asociándolas de maneras extrañas al lenguaje cotidiano. En ocasiones, el poeta se plantea la construcción del poema a partir de la previa elección de una medida determinada para sus versos y de unas concretas combinaciones de rimas: a partir de ahí, busca las palabras y forma las frases condicionado por esa elección; el resultado, en muchos casos, es un mero ejercicio técnico, más o menos afortunado, pero carente de sentido y quizá de emoción. Veamos dos poemas de estructura muy diferentes, pero ambos con un marcado ritmo, con sentido y con emoción: el primero es "Parábolas (I)", de Antonio Machado (1988: 582-583):

Era un niño que soñaba
un caballo de cartón.
Abrió los ojos el niño
y el caballito no vio.
Con un caballito blanco 5
el niño volvió a soñar:
y por la crin lo cogía...
¡Ahora no te escaparás!
Apenas lo hubo cogido,
el niño se despertó. 10
Tenía el puño cerrado.
¡El caballito voló!
Quedose el niño muy serio
pensando que no es verdad
un caballito soñado. 15

Y ya no volvió a soñar.
Pero el niño se hizo mozo
y el mozo tuvo un amor,
y a su amada le decía:
¿Tú eres de verdad o no? 20
Cuando el mozo se hizo viejo
pensaba: todo es soñar,
el caballito soñado
y el caballo de verdad.
Y cuando vino la muerte, 25
el viejo a su corazón
preguntaba: ¿Tú eres sueño?
¡Quién sabe si despertó!

El poeta eligió un esquema métrico cerrado para componer su texto: 28 versos octosílabos agrupados en series de cuatro (libres los impares y rimando en asonante los pares: son siete cuartetas en las que se alternan las rimas "o" –en 1ª, 3ª, 5ª y 7ª– y "a" –en 2ª, 4ª y 6ª–). Además, el núcleo argumental sobre el que se desarrolla el poema es el "sueño" que protagoniza el hombre, un hombre anónimo y universal, a través de las tres etapas más señaladas de la vida: la niñez, la mocedad y la senectud, correspondiendo a cada una de ellas un sueño distinto y, además, un sentimiento diferente: a la niñez, el sueño reiterado del juego ("caballo de cartón", verso 2); a la mocedad, el del amor ("amada", verso 19); y a la senectud, el de la reflexión ("muerte", verso 25). Los tres sueños (y, por tanto, las tres etapas) se identifican con tres parejas de elementos-ideas: *niño y caballito*, el primero; *joven y amor*, el segundo; y *viejo y muerte*, el último, que envuelven la dualidad de ideas del poema: la que forman "realidad y sueño", como sinónimos de "verdad y mentira".

Veamos otro ejemplo, muy diferente al anterior; es el poema "Columpio", de Gerardo Diego (1989: 143), incluido en uno de sus primeros libros, *Imagen*:

A caballo en el quicio del mundo
un soñador jugaba al sí y al no

Las lluvias de colores
emigraban al país de los amores

Bandadas de flores 5
Flores de sí Flores de no
Cuchillos en el aire
que le rasgan las carnes
forman un puente

Sí No 10

Cabalga el soñador
Pájaros arlequines

cantan el sí cantan el no

En este caso, estamos ante un poema de una irregularidad total en la medida de sus versos (endecasílabos, heptasílabos, pentasílabo, hexasílabo…), que no presenta una rima regulada (aunque algunos versos riman entre sí: versos 3, 4 y 5, por ejemplo); y, sin embargo, el poema tiene ritmo, pese –incluso– a la ausencia deliberada de puntuación. Es un ritmo que tiene su base en la antítesis del "sí" y el "no", que se repite en los versos 2, 6, 10 y 13, y al que contribuye también su distribución en el espacio como contrarios que son, separados entre sí por largas pausas dentro del mismo verso (versos 6, 10 y 13). Son, pues, procedimientos diferentes a los empleados por Machado en el poema anterior.

Lo que fascina al lector de poesía es la música de las palabras: su elección y su combinación, así como su colocación en el conjunto del texto. Si estos dos magníficos endecasílabos de Garcilaso de la Vega: "Corrientes aguas, puras, cristalinas, / verde prado de fresca sombra lleno (…)", los dijéramos de una manera diferente, alterando la combinación de sustantivos y adjetivos que hizo el poeta toledano, aunque sin añadir ni quitar vocablo alguno, por ejemplo así: *Aguas corrientes, cristalinas, puras, / prado verde lleno de sombra fresca* (…), habríamos "matado" el poema, porque lo despojaríamos de su musicalidad, más allá de su mismo significado. El ritmo de un poema es lo que nos ayuda a comprender la fascinación y el embeleso

de los niños pequeños ante el canto de arrullo de una madre, incluso en una nana triste:

> Duerme, niño chiquito,
> duérmete y calla;
> no le des a tu madre
> tanta batalla.
>
> (Cerrillo, 1992: 62)

El niño no escucha el sentido de las palabras, incluso puede no entenderlas, pero sí escucha el canto de la arrulladora (casi siempre la madre), sí siente la música y el tono afectivo que envuelve la canción. Ese es el misterio del lenguaje literario, el extraño poder de fascinación de esas primeras palabras que contienen las canciones de cuna.

Unas breves referencias históricas

Nos sorprendería saber que muchos poetas importantes escribieron, en algún momento de sus vidas, poesía para niños, aunque no los conozcamos como poetas infantiles; en España, por ejemplo, Lope de Vega o Góngora lo hicieron en el siglo XVII. En el siglo XVIII, Iriarte y Samaniego escribieron "por encargo" fábulas para niños. Más recientemente, en el siglo XX, lo han hecho, entre otros, Antonio Machado, Lorca, Alberti, Miguel Hernández, Carmen Conde, Rosales o José Agustín Goytisolo. Hay otros poetas españoles, en cambio, que son conocidos precisamente por su dedicación al mundo de la poesía para niños y jóvenes: Gloria Fuertes, Jaime Ferrán, González Estrada, Julio Alfredo Egea, Carlos Murciano, Celia Viñas, González Torices, Mª Luz Uribe, Miquel Desclot, Antonio García Teijeiro, Antonio Gómez Yebra, Juan Cruz Igerabide, Carlos Lapeña o Ana Mª Romero, quienes han merecido ya un general reconocimiento.

Pero vayamos a los inicios de la literatura española. Como había sucedido en épocas anteriores, en la Edad Media no existía la conciencia de que los niños fuesen distintos a los adultos; el niño no era un elemento esencial de la vida familiar y, en su aprendizaje, aprendía al mismo tiempo que los adultos. Por eso es impensable la existencia de lecturas que no fueran las de los mayores; al contrario, parecían suficientes los libros escritos pensando en los adultos, sobre todo aquellos en los que los elementos fantásticos primaban (fábula o cuento), así como los textos de la tradición oral, con toda su riqueza y diversidad, particularmente los poéticos.

Pero, ¿qué podían leer o qué textos podían escuchar los niños de la España de entonces? Pues, sin duda, los mismos que sus mayores: escucharían los cantares de gesta que los juglares llevaban por calles y plazas, a lo mejor algún *Milagro* de Gonzalo de Berceo y, sobre todo, *romances*, en los que niños y jóvenes podían encontrar, en ocasiones, ejemplos muy cercanos a mágicas historias de hadas y príncipes; no se nos puede olvidar que tras unos inicios de romances históricos en los que se seguían recogiendo acontecimientos de la ya casi finalizada Reconquista, el género del romance se enriqueció con la incorporación de historias sorprendentes, llenas de pasajes maravillosos y momentos de gran lirismo. Recordemos el romance de Rosaflorida (Menéndez Pidal, 1967: 83-84), y comprobaremos cómo no es nada extraño que los niños y jóvenes de fines del XV pudieran sentirse fascinados por la historia de esta doncella que, encerrada en su castillo, se enamoró de oídas; estos son sus primeros versos:

En Castilla está un castillo
que se llama Rocafrida,
al castillo llaman Roca
y a la fuente llaman Frida.
Almenas tiene de oro, 5
paredes de plata fina;
entre almena y almena
está una piedra zafira,
tanto relumbra de noche
como el sol a mediodía. 10
Dentro estaba una doncella,

que llaman Rosaflorida,
siete condes la demandan,
tres duques de Lombardía;
a todos los desdeñaba, 15
¡tanta es su lozanía!
Prendóse de Montesinos,
de oídas, que non de vista (…)

La poesía lírica vivía entonces en la oralidad. Eran tiempos en los que apenas había lectores, tal y como hoy los entendemos. Los hombres y mujeres eran, en su gran mayoría, analfabetos, pero no eran ignorantes; usaban la memoria para guardar, como si fuera una peculiar biblioteca, los textos que escuchaban o, al menos, la parte de los mismos que más les interesaba. En aquella sociedad iletrada y analfabeta, los niños no iban a la escuela y no sabían leer, pero eran partícipes de saberes populares y colectivos, los mismos que eran patrimonio de sus mayores: cuentos, retahílas, canciones, sonsonetes, que heredaban de boca de sus antepasados y que ellos, a su vez, legaban a sus descendientes. La lectura pública en voz alta era una actividad muy corriente y arraigada en las sociedades de entonces. Efectivamente, en la época de la preimprenta, la transmisión oral de las creaciones literarias cumplió un papel esencial; de otro modo no hubiera sobrevivido durante tantos años el oficio de *juglar*, para el que se requerían determinadas condiciones y habilidades.

De todos modos, lo que sucede con la poesía es que, pese a los cambios derivados de su conversión en escritura, sigue estando sometida a sus sonidos, a su ritmo, a su música, alcanzando sentido pleno sólo cuando es escuchada en voz alta. De hecho, muchas personas dicen que no entienden la poesía, opinión que modifican cuando escuchan un poema leído en voz alta.

Finalizando la Edad Media, y debido a determinadas circunstancias dominantes en la sociedad europea de entonces, se hacía urgente la puesta en práctica de un sistema de impresión que facilitara la difusión de la cultura escrita. Aunque los efectos socioculturales que provocó el paso de una cultura esencialmente oral a otra escrita son

muchos y de diverso carácter, el público lector no aumentó en cifras apreciables hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando comenzaron a mecanizarse las ediciones y se hicieron tiradas de miles de ejemplares. Para el mundo infantil y juvenil, la imprenta también supuso nuevas posibilidades de lectura, ya que amplió la difusión y, por tanto, el acceso a los libros, aunque eso no provocó el esperado y acusado cambio de actitud cultural en las clases dirigentes de las sociedades occidentales. Los niños de las clases sociales más bajas eran partícipes de las tradiciones populares generales: canciones, baladas, cuentos y retahílas de todo tipo, que se seguían transmitiendo oralmente y que les atraían porque, entre otras razones, servían para divertirles, y que con la llegada de la imprenta son recogidas, al menos en parte, por escrito, gracias a lo que hoy podemos conocerlas con más detalle; no olvidemos que a lo largo de un proceso de transmisión oral, se pueden producir cambios, añadidos o pérdidas de elementos de una composición, y que, con el paso de los años y por muchas y muy distintas razones, hasta puede perderse.

En aquellos siglos ya tenemos testimonios de que los niños jugaban y cantaban acompañándose de cantilenas que, en algunos casos, todavía perviven; es decir, seguía existiendo un caudal de poesía lírica, de corte popular y transmisión oral. Rodrigo Caro, en la segunda mitad del siglo XVII, recoge muchas de ellas en un libro que estuvo inédito hasta 1884. En él se incluye, entre otros, el juego llamado de "Sal, salero", que nos recuerda alguna modalidad del actual "escondite", aunque también tiene elementos de "La gallina ciega", pero que se interpretaba del siguiente modo, según descripción del propio autor:

> Pónese una rueda de muchachos, y uno en medio; éste dice en alta voz, teniendo cerrados los ojos y andando a la redonda: "zarzabuca, de rabo de cuca de cucandar, que ni sabe arar ni pan comer, vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel". Donde para decir esto, aquel muchacho sale y se va a esconder, y así va repitiendo las mismas palabras y echando fuera muchachos, hasta que se han ido todos. Después les sale a buscar diciendo: "Sal, salero, vendrás caballero en la mula de Pedro". Ellos procuran salir de donde están y llegar primero al puesto, porque al que puede coger lo hace que lo traiga a cuestas. Este es el juego cumplidamente (Caro, 1978: 134).

Lo mismo podríamos decir de otros libros, como el titulado *Juegos de Nochesbuenas a lo divino* de Alonso de Ledesma (quien vivió a caballo entre los siglos XVI y XVII), en el que recoge canciones populares, adivinanzas y refranes. Junto a ello, ¿qué más nos ofrece la prolífica Edad de Oro de la literatura española? Ejemplos aislados aunque sorprendentes: Lope de Vega compone *Los pastores de Belén* para uno de sus hijos, con la sana intención de que le sirviera de cartilla escolar para aprender las primeras letras. Góngora, por su parte, escribe *Hermano Perico* y *Hermana Marica*, dos romancillos que nos dan idea de las costumbres y actividades de los niños y niñas de la época en los días de fiesta, incluidos los primeros amores (*Vid*. Góngora, 1982: 95-98).

Aunque son poemas largos, Góngora evitó la sobreabundancia léxica o sintáctica, transmitiendo un discurso que "va al grano", y en el que nada es superfluo significativamente. Fueron, sin duda, romancillos leídos (o escuchados) por los niños de aquellos años, que sabrían algunas partes de memoria, lo que queda demostrado por otro romancillo que el propio autor compuso para responder a los pequeños curiosos que se habían dirigido a su editor en demanda de información sobre el autor de "Hermana Marica":

Hanme dicho, niñas,
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
a hermana Marica.
Porque no moráis,
él mismo os envía
de su misma mano
su persona misma.

Sólo a finales del siglo XIX empezaron a editarse antologías poéticas escolares, aunque con criterios discutibles en lo referente a la selección de los textos.

Sobre la creación literaria para niños y jóvenes. La poesía infantil[1]

Poesía infantil no es la poesía hecha con diminutivos, o la poesía que habla de animalitos, o la poesía escrita en un lenguaje ñoño o edulcorado, o la poesía insultantemente fácil y superficial, que hable de unos temas y evite hablar de otros. La poesía infantil es, sencillamente, poesía escrita para niños, es decir, para unos lectores que todavía no han terminado ni de crecer ni de desarrollarse, física e intelectualmente; pero, además, esos lectores infantiles pueden tener acceso a otros poemas que sean de su agrado o de su interés o que, sencillamente, sean capaces de conmoverles o emocionarles, aunque no se hayan escrito expresamente para ellos.

La poesía infantil, como toda la poesía lírica, se caracteriza por la expresión de mundos subjetivos, por la creación de ritmos propios y por el uso frecuente de recursos estilísticos. En cuanto a la expresión de mundos subjetivos, es una cuestión exclusiva del autor, de sus gustos, objetivos o intereses poéticos en el momento de componer cada poema. En lo referido a la creación de ritmos propios, en la poesía infantil no basta sólo con las combinaciones métricas (medida de los versos o rimas) o con el uso de ciertos recursos de corte repetitivo, sino que en el logro de un ritmo propio o singular también suele influir:

a) La elección de las palabras por parte del poeta. Fijémonos en este poema de Gloria Fuertes (1989: 18-19), "Patos en diciembre", en el que la elección de los nombres no es casual: el ritmo se resentiría si el Pato no se llamara *Pekín* y la Pata *Ágata*, o si la autora renunciara al juego de palabras que plantea el doble significado de "pata":

Dijo Pato Pekín,
en la orilla del lago Jardín:
-La Navidad se acerca,
me veo asado con miel y cebolleta.
Y dijo la Pata Ágata: 5

1. Me referiré aquí sólo al concepto "infantil" por ser el más susceptible de interpretaciones ambiguas o erróneas.

-Pues yo estoy mosca pato,
me ponen doble comida en el plato.
¡Qué mala pata,
ser en Navidad
pato o pata! 10

b) El frecuente uso de estructuras de corte repetitivo, como si fueran llamadas de atención al oyente/lector para que se mantenga expectante en todo momento. La repetición, a veces, puede llegar a ser pura redundancia, algo especialmente visible en la poesía infantil y de clara influencia de la poesía popular. Esas estructuras repetitivas se suelen lograr mediante cualquiera de estos tres procedimientos: *por enumeración de elementos*, lo que conlleva una cierta ordenación de los mismos: personajes, acciones, lugares, sujetos…; *por encadenamiento de elementos*: un término final de oración, final de verso o final de un grupo de versos aparece al principio de la oración, verso o grupo de versos siguientes, produciéndose el encadenamiento. Y, en último lugar, mediante *estructuras binarias:* diálogos o preguntas y respuestas, en las que dos o más voces desarrollan la acción. La repetición de estructuras provoca que en la poesía infantil sean muy frecuentes los *estribillos*. Hay otras repeticiones, de palabras (*anáfora*) o de construcciones sintácticas (*paralelismo*), que también ayudan a la creación de ese ritmo singular.

En cuanto al uso de recursos estilísticos, en la poesía infantil son especialmente importantes: la *personificación*, cuyo mejor ejemplo es el género de las *fábulas,* en el que los animales tienen la capacidad de hablar. También la *comparación*, una figura que permite al niño ampliar su conocimiento de la realidad, facilitándole ciertas asociaciones y correspondencias entre los objetos comparados; fijémonos en la bellísima comparación de Miguel Hernández (1992: 733), en los versos 68 a 70 de "Nanas de la cebolla": "Con cinco dientes / como cinco jazmines / adolescentes".

Y la *metáfora*, la figura estilística por excelencia del conjunto del lenguaje literario, también la más complicada, pero no por ello debe darnos miedo enfrentarnos a ella. En otro poema de Miguel Her-

nández (1992: 747), "Rueda que irás muy lejos", podemos leer tres espléndidas metáforas ya al principio del poema, por medio de las que identifica a un niño con una "rueda", un "ala" y una "torre": "Rueda que irás muy lejos. / Ala que irás muy alto. / Torre del día, niño".

Pero veamos un ejemplo de metáfora en un poema escrito para niños, "Mi abuelo compró una barca" (García Teijeiro, 1997: 30), en el que los vientos son "alegres titiriteros" y la "barca" es empujada por "vientos de espuma":

Mi abuelo compró una barca
de madera de ciruelo.
La echamos en el estanque
donde se refugia el cielo.
La barca no tiene remos, 5
ni velas, ni marineros.
La empujan vientos de espuma,
alegres titiriteros.

Las aguas surca la barca
de madera de ciruelo, 10
la barca llena de vida
que un día compró mi abuelo.

Por lo demás, el estudio comparativo de la obra poética de diversos autores y en diversas lenguas nos indicará que la *poesía infantil* tiende a la síntesis (composiciones breves y de versos de arte menor, generalmente), prefiere los versos anisosilábicos y las rimas reguladas, y se caracteriza por la transmisión rápida de emociones, un cierto gusto por los juegos de palabras y la ausencia de discursos vacuos. Y si en el conjunto de la poesía lírica las palabras se usan no sólo por lo que significan, sino también por la expresión sonora que resulta de la combinación de sus fonemas y de sus sílabas, en la *poesía infantil* eso es más perceptible aún.

Si la presencia de la *poesía* infantil, tanto en el sector editorial como en el ámbito escolar, es notablemente inferior a la narrativa, es porque para muchas personas, niños o adultos, la poesía no tiene

importancia: se preguntan para qué sirve y no encuentran respuesta; para otras personas, la poesía es algo distante e inaccesible. Ninguna de las dos cosas es verdad. La poesía existe y ni es intrascendente ni requiere para su comprensión una preparación especial. No sé, si como dijo Celaya, "la poesía es un arma cargada de futuro", pero la sociedad no debe valorarla como algo inútil, pues educa la sensibilidad, desarrolla la creatividad y fomenta el espíritu crítico desde las primeras edades.

La poesía, con su carácter subjetivo, permite a los lectores identificarse con las emociones o con los sentimientos vividos por otros, que pueden coincidir con los que ellos mismos han vivido: de ese modo podemos explicar la empatía que, tras un probable primer rechazo, provocan en los adolescentes los poemas amorosos de Bécquer o Neruda. El nivel de exigencia de competencia lectora es diferente en un soneto amoroso y en una nana: ya dijimos que los niños tienen una capacidad innata para jugar con el lenguaje mediante la transgresión lingüística, el disparate o los juegos fónicos, todo lo cual se lo puede proporcionar cierta poesía.

La poesía en la escuela

La poesía debe llevarse al aula con la misma relevancia con que llevamos otros tipos de textos, porque es una posibilidad expresiva más, aunque es cierto que la poesía tiene unas singularidades literarias que provocan, muy a menudo, que el primer enfrentamiento del lector con un poema escrito lleve aparejada una dificultad añadida a la que, ya en sí misma, produce la comunicación en un lenguaje especial, el *lenguaje poético*, común a cualquier texto literario: me refiero a la disposición del mensaje en forma de versos, una comunicación notablemente distinta a la que es habitual en nuestra comunicación cotidiana.

El mundo de los adultos suele manifestar recelos y temores ante la poesía; los profesores no son una excepción. Sería bueno que en

la escuela se tuviera presente que los inicios del lenguaje infantil tienen mucha relación con el lenguaje poético, a pesar de que este es una desviación, a veces violenta, del lenguaje estándar, por el uso extrañador que hace del código lingüístico. Pero el niño pequeño tiene una especial facilidad para "interesarse" por los juegos lingüísticos, por las expresiones sin sentido o disparatadas, por los vocablos de pronunciación acusada o por el descubrimiento de nuevos significados. Pero que nadie piense en trabajar la poesía buscando una "utilidad" educativa o curricular. No es necesario. La creatividad, o el placer de decir en voz alta, o de escuchar, o de combinar palabras y jugar con el lenguaje son un fin, no sólo un medio.

Sin embargo, ese será sólo el primer enfrentamiento "oficial" con la poesía, ya que la inmensa mayoría de los lectores que se encuentran en esa situación han participado antes de otras experiencias poéticas, aunque todas ellas por vía oral, es decir han "escuchado" poemas, que es otra manera de "leerlos": nanas, suertes, adivinanzas, trabalenguas, canciones escenificadas, oraciones, villancicos, etc., no siéndoles ajeno del todo, pues, el ritmo resultante de la disposición de un mensaje en forma de versos. En esos casos, el niño sabía que él era el destinatario de esos textos, mediante los que, además, iba descubriendo que, tras las palabras, había significados que designan objetos, animales, personas…

La clave para que la lectura de poemas en el ámbito escolar se haga en buenas condiciones y provocando respuestas positivas en los estudiantes es la selección de textos, que debe empatizar con los lectores a quienes se les vayan a proponer: en esa selección se unirán textos ya conocidos por los chicos (los que aprendieron, por vía oral, antes de su llegada a la escuela), textos escritos por ellos mismos, textos escritos expresamente para ellos y textos escritos por sus autores con intención de dirigirse a un destinatario universal, no diferenciado por su edad.

Se completaría así un círculo en el que antes que lectores hemos sido oyentes. La voz íntima y cercana que cantó al niño en la cuna es reemplazada luego por la voz del propio niño y por la de aquellos

que escribieron, expresamente para él o no, sobre los mismos sentimientos y emociones que daban sentido a aquellos primeros textos leídos en voz alta por un mediador, en este caso femenino, que no sólo acunaba, sino que también calmaba la angustia o dominaba el miedo nocturno: una voz que intermedió, necesaria y afectivamente, entre el posible autor del texto y el niño pequeño, lector entonces de oídas, allanándole el camino que le llevaría a la lectura silenciosa y autónoma.

Llegados a este punto tendríamos que preguntarnos si se puede enseñar la poesía. Podemos enseñar recursos y procedimientos poéticos, historia de la poesía, movimientos poéticos, pero será difícil encontrar un método didáctico para hacer sentir a los lectores de poesía la emoción, la vibración o la conmoción que pueden transmitir tales o cuales versos. Ya hemos dicho que la poesía, a diferencia de otros géneros literarios, no sólo se lee, sino que también se escucha, se dice, se canta; si nuestro acercamiento a la poesía se produce en buenas circunstancias y con buena predisposición, podremos darnos cuenta de que la poesía es una fuente de sentimientos y de emociones, de ideas, de sensaciones y de vivencias experimentadas antes por otras personas, que nos pueden resultar, en ocasiones, muy próximas, por haberlas vivido también nosotros, aunque nuestra visión de ellas fuera diferente hasta ese momento. No hay que enseñar poesía, ¡hay que leer poesía! Leer poesía para conmover, para emocionarse, jugar, sentir o soñar. No hay que usar la poesía para proponer ejercicios métricos o estilísticos; en todo caso, eso se hará, y con cautela, una vez que esté muy avanzado el desarrollo del currículo escolar.

En la escuela no pretenderemos hacer poetas, sino acercar la poesía a pequeños y jóvenes lectores para que puedan llegar a apreciarla, incluso a amarla; y para que puedan percibir que la poesía es algo útil porque hace ver las cosas de una manera diferente, porque educa la sensibilidad y porque desarrolla el espíritu crítico.

Un lector de poesía debe saber que es fundamental la lectura en voz alta del poema; para su completa comprensión no basta con la

lectura silenciosa que, habitualmente, hacemos de un cuento o de una novela. El poema exige una lectura en voz alta, que nos obligue a fijarnos no sólo en las letras, en las palabras, en las oraciones y en sus significados, sino también en sus sonidos y en sus silencios. Y eso es así porque el poema no puede ser leído sólo como portador de unos contenidos, sino que debe ser leído también en su ritmo, es decir, en su construcción formal. Además, el lector de poesía (niño, joven o adulto) debe saber que el poema no es un acertijo. La lectura del poema debe aportarnos nuestra propia verdad, a partir de lo que, como lectores, sintamos, apreciemos, imaginemos o descubramos. "Un gran poema no se limita a describir las cosas, ni tampoco a enumerarlas; más bien las inventa o las reconstruye, las saca de la oscuridad y las transforma. Un gran poema no es el inventario de un tesoro, sino una forma de desenterrarlo" (Prado, 2000: 9-10). Lo mismo debe suceder con la poesía para niños y jóvenes: un buen poema para niños no es el que nos habla de los árboles y los pájaros, sino el poema que logra que los lectores se conmuevan con ellos, o que los miren de una manera diferente a como lo hacían hasta ese instante, o que sientan la necesidad de saber más cosas de ellos. Por eso, debemos intervenir con criterios que no sean excluyentes: leeremos lo escrito para niños, pero también aquellos otros textos que pueden emocionarles porque forman parte del mundo universal de los sentimientos.

La poesía puede ayudarnos a entender algunas de las dualidades en que se fundamenta la vida de los hombres, la vida y la naturaleza: calor/frío, cielo/mar, día/noche, blanco/negro, materia/forma, lectura/escritura, alegría/tristeza, bondad/maldad. ¡Qué más le podemos pedir!

Bibliografía

Caro, Rodrigo (1978), *Días geniales o lúdricos*, Madrid: Espasa Calpe.

Cerrillo, Pedro C. (1992), *Antología de nanas españolas*, Ciudad Real: Perea.

— (2005), *La voz de la memoria*, Cuenca: Ediciones de la UCLM.

Diego, Gerardo (1989), *Poesía, I*, Madrid: Aguilar.

Fuertes, Gloria (1989), *La poesía no es un cuento*, Madrid: Bruño.

García Teijeiro, Antonio (1997), *Versos de agua*, Zaragoza: Edelvives, 7ª ed.

Góngora, Luis de (1982), *Romances*, Madrid: Cátedra.

Hernández, Miguel (1992), *Cancionero y romancero de ausencias*, en *Obras Completas, I, Poesía*, Madrid: Espasa Calpe.

Machado, Antonio (1988), *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado.

Menéndez Pidal, Ramón (1967), *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 16ª ed.

Prado, Benjamín (2000), *Siete maneras de decir manzana*, Madrid: Anaya.

No verán o Sol

achégase ó meu berce

e faime cóxegas

para que esperte.

2. LA POESÍA EN EL SIGLO XXI EN EL ÁMBITO CASTELLANO

Jesús Díaz Armas
(Universidad de La Laguna)

Resumen: La producción de poesía infantil en el período 2000-2008 revela que este género de literatura para niños está en un proceso de crecimiento y consolidación ya advertido en las últimas décadas, y ello puede comprobarse en el número de ediciones (que ha superado, en sólo 8 años, lo publicado en las dos décadas anteriores), pero también de premios, colecciones y editoriales, reediciones, traducciones, antologías e incluso se ha ampliado la edad de los destinatarios, que abarca a prelectores y a adolescentes. En la producción escrita directamente para niños se aprecia la presencia de géneros y recursos asociados generalmente a la poesía infantil, que halla sus fuentes en la poesía tradicional y la lírica moderna de autores como Juan Ramón Jiménez o García Lorca, pero coexiste con esta un tipo de poesía para niños que experimenta con los procedimientos e innovaciones de la poesía moderna.

Abstract: The production of Children's Poetry in the period 2000-2008 reveals that this genre of literature for children is in a process of growth and consolidation which has already been noticed in the last decades and which can be verified in the number of editions (that has surpassed, in only eight years, the publications from the last two previous decades) and in the number of awards, collections and editorial houses, reeditions, translations, anthologies and which has even extended the age of the addressees, including prereaders and adolescents. Within the written production specifically addres-

sed to children it may be appreciated the presence of genres and resources generally associated to Children's Poetry, which locates its sources in traditional poetry and modern lyrical poetry by authors like Juan Ramón Jiménez or García Lorca, but it coexists with a sort of poetry for children which experiments with the proceedings and innovations of modern poetry.

Palabras clave: poesía infantil, poesía juvenil, 2000-2008.

Key words: Children´s Poetry, Young Adults Poetry, 2000-2008.

Tal y como mostró el exhaustivo análisis realizado por Victoria Sotomayor (2002), que incluía un estudio de conjunto y una bibliografía muy completa, la poesía en castellano publicada para niños en los últimos años ha mostrado encontrarse en medio de un claro proceso de expansión y aceptación comenzado en los años sesenta y setenta de la pasada centuria, y acentuado claramente en las décadas siguientes. El estudio se centraba en los libros publicados entre 1980 y 2002, un lapso de tiempo considerablemente mayor que el que abarcamos aquí. Aún así, si comparásemos las cifras de lo publicado entre 1980 y 1999, separando de la bibliografía aportada por Sotomayor los libros surgidos en 2000 y 2001 y alguna reedición, los números nos certifican el aumento vertiginoso que ha experimentado este ámbito: si en esos veinte años se publicaron aproximadamente 54 selecciones de poesía tradicional infantil, 73 antologías y ediciones escolares de clásicos, 18 traducciones de otras lenguas y 137 libros de poesía escritos directamente para niños, estas cifras se han doblado en tan sólo 8 años.

También observaba Sotomayor (2002: 19) que los libros de poesía para niños se habían duplicado en la década de los noventa respecto a los años ochenta, pasando de un centenar a doscientos títulos, si bien la proporción de creación lírica para niños se mantenía

en la misma proporción (aproximadamente la mitad) respecto a las ediciones escolares de clásicos y las antologías y selecciones de poesía tradicional infantil. En estos ocho años, la cifra muestra la misma tendencia creciente: hay unos trescientos títulos, de los cuales doscientos (más de lo publicado en las dos décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado) son nuevas creaciones –no reediciones, que también son abundantes– de libros escritos directamente para niños.

Aunque ya no existen algunas colecciones y editoriales que dedicaban cierta atención a la poesía para niños (Miñón), han surgido otros espacios importantes: las colecciones "Ajonjolí" (Hiperión), "Caracol" (Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga), "Luna de aire" (CEPLI), "Tus versos" (Brosquil), "Otros espacios" (Anaya), "Clave de sol" (Ekaré), especializadas en libros de nueva creación destinados a un público infantil o juvenil, además de los publicados en Everest, Alfaguara, Edelvives, Algaida, Combel, Bruño, Lóguez, La Galera, SM, Vicens Vives, Cátedra, Edebé, Editores Asociados, Gaviota, Media Vaca, Diálogo, Pintar y pintar. A estas hay que sumar las colecciones que acogen ediciones escolares (la muy afianzada "Alba y mayo", de Ediciones de la Torre, ahora rebautizada como "Alba y mayo color"; "Poetas para todos", de Versos y Trazos; "Biblioteca Didáctica", de Anaya; "Grandes autores para niños", de Susaeta; "Espasa Juvenil", de Espasa-Calpe, o los volúmenes publicados por la editorial Interseptem, en Santa Cruz de Tenerife, o por Anroart en Las Palmas de Gran Canaria).

Otro factor importante para añadir a estos datos iniciales es la existencia de premios literarios específicos que han surgido precisamente en estos años, en clara relación con la mayor presencia que la poesía infantil va adquiriendo: el Premio Luna de aire, que el CEPLI de Cuenca estableció en 2002 y lleva ya seis ediciones, publicadas las cinco primeras, en prensa la última; el Premio Príncipe Preguntón, convocado por la Diputación de Granada ya en tres ocasiones (Hiperión ha publicado los dos primeros); el Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños, convocado por primera vez en 2004

por la Fundación de las Letras Mexicanas (los premiados se publican en Fondo de Cultura Económica); el Premio Internacional de Poesía para Niños Ciudad de Orihuela (cuya primera edición se celebró en 2008 y publicó la obra premiada Faktoría K de Libros), o el Premio de Poesía Infantil Verso en nubes, convocado por el Ayuntamiento de León también en 2008. Tampoco es ocioso recordar que alguno de los libros publicados en este periodo han alcanzado el Premio Lazarillo de Literatura Infantil, como *Poemamundi*, de Juan Carlos Martín, en 2003, y, en el ámbito gallego, *Amar e outros verbos*, de Ana María Fernández Martínez, en 2001, cuando nunca antes había recaído en un libro de poesía (no así con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, que recibieron Carmen Conde por *Canciones de nana y desvelo* en 1987 y, precisamente en 2002, Miquel Desclot por *Mes música, Mestre!*), todo lo cual indica que el aumento de la edición de poesía infantil la convierte en un fenómeno mucho más visible y apreciado.

Antologías y adaptaciones

Respecto a las antologías publicadas en este periodo, hemos de distinguir entre las *escolares*, esto es, las compuestas por textos que, en general, no fueron escritos directamente para niños, pero que se consideran apropiados para ellos por su legibilidad y excelencia y porque los dotan de competencia literaria, al proporcionarles un primer acercamiento a los poetas españoles e hispanoamericanos más conocidos, y las *antologías de poesía para niños* que, junto a los textos anteriores, incluyen también las otras dos fuentes fundamentales de la poesía que se ha destinado a la infancia: la lírica tradicional infantil y la poesía que se escribe y edita pensando en un público diferenciado del adulto. Como ha mostrado Jaime García Padrino (1990) con un análisis diacrónico de las colecciones poéticas publicadas durante el siglo XX, estas nos revelan la evolución del concepto de poesía para la infancia, que parece haber partido de las

"antologías poéticas" formadas por textos de autores conocidos para ir incluyendo luego poesía tradicional –"la mejor poesía infantil posible", según Gabriela Mistral (García Padrino, 1990: 72)– y poemas escritos para el ámbito escolar.

Por supuesto, las antologías escolares siguen apareciendo a buen ritmo. Se trata, habitualmente, de antologías panorámicas, entre las que, además de los autores habituales, clásicos o modernos –Lope de Vega, Góngora, Antonio Machado, Juan Ramón, García Lorca, Rafael Alberti–, empiezan a aparecer otros mucho menos frecuentes o insólitos hace algunos años en este contexto, lo cual indica que también puede estar cambiando el criterio con respecto a lo que se considera digno de ser leído o imitado y lo que es accesible para el lector infantil: San Juan de la Cruz, Gerardo Diego, Claudio Rodríguez, José Hierro (Ediciones de la Torre), Ángel González (Alfaguara), Pablo Neruda (Media Vaca, Versos y trazos), Pessoa (de la editorial mexicana El Naranjo), Serrat (Versos y Trazos). Entre las ediciones escolares también hay que contar las panorámicas que se centran en un ámbito geográfico, como las de poesía hispanoamericana editadas por Ana Garralón (*Si ves un monte de espumas*, Anaya, 2000) o Sylvia Miranda Lévano (Ediciones de la Torre, 2001); en una época, como las dedicadas a la generación del 27 por Mª Asunción Mateo (Ediciones de la Torre, 2001) o Esperanza Ortega (Anaya, 2001) o las de poesía barroca y poesía de los siglos XV y XVI de Vicente Tusón Valls (ambas en la colección "Biblioteca Didáctica", de Anaya, 2001); o incluso en un tema, como el ramillete de textos poéticos sobre el mundo del *Quijote* recogidos por Antonio García Yebra (*Don Quijote cabalga entre versos*, Everest, 2005).

Un repaso a lo recientemente publicado no puede olvidarse de un fenómeno que precisamente en estos últimos tres años parece haber resurgido con gran fuerza: las numerosas *adaptaciones de clásicos* destinadas a un lector infantil o juvenil, azuzadas por la celebración de fechas conmemorativas cruciales (Sotomayor, 2007: 85) que produjeron variados proyectos editoriales, de mejor o peor fortuna, rela-

cionados con la poesía infantil: en primer lugar, las variadas versiones –reducidas, simplificadas o modernizadas– de *Platero y yo* (Sotomayor, 2007: 85), obra de difícil clasificación que suele encuadrarse entre los mejores ejemplos de prosa poética en español y que se ponía de moda al celebrarse en 2006 el cincuentenario de la concesión del Premio Nobel a su autor; en segundo lugar, las recreaciones para niños o jóvenes del *Poema de Mio Cid* que han empezado a publicarse para conmemorar el octavo centenario de su presunta escritura o copia en 1207 (Sotomayor, 2007); y, finalmente, algunas reescrituras en verso del *Quijote* dirigidas a niños y publicadas junto al más del centenar de ediciones para público infantil y juvenil nacidas al calor del cuarto centenario de la publicación de su segunda parte (Sotomayor, 2006).

No han faltado tampoco en estos años antologías de *lírica tradicional infantil* y entre ellas hay también ciertas variantes: las que se ocupan tan sólo de un género, como las clásicas, por demandadas, colecciones de adivinanzas (un buen ejemplo de ello es el trabajo de Pedro Cerrillo *Adivinanzas populares españolas. Estudio y antología*, Universidad de Castilla La Mancha, 2000) y trabalenguas (así, los editados por David Cherición para Serres en 2000); las *antologías temáticas*, como *Mala baba. Antología malvada de la poesía folklórica infantil española*, editada por Miguel Salas Díaz para Hiperión (2007); o, finalmente, las que ofrecen una visión panorámica agrupando todos los géneros posibles, como *A la rueda, rueda. Antología de folclore latinoamericano* (Anaya, 2000) o *Versos para jugar... ¡y actuar!* (Alfaguara, 2004), ambas de Pedro Cerrillo.

Y, finalmente, está el tipo de *antología sectorial* (Ruiz Casanova, 2007: 132) presentada como una antología de poesía para niños o para jóvenes, y que ha sido crucial para la definición del término *poesía infantil* y para su proceso de recepción y/o aceptabilidad (Borda Crespo, 2003). El análisis de las que se han publicado en los últimos tiempos (como la que comentamos más extensamente en este mismo monográfico, *Letras para armar poemas*, de Ana Pelegrín) –y su comparación con las antologías realizadas en décadas anteriores–

revela aspectos muy evidentes: por un lado, cómo las antologías cada vez recogen con mayor presencia y menor reparo textos de poetas asociados tan sólo a la poesía infantil, lo cual está relacionado con tres procesos interrelacionados y paralelos (el aumento del corpus del que pueden extraerse los poemas, el de la calidad literaria de lo que se publica para niños, lo cual facilita la labor del antólogo, y, por último y consecuentemente, el reconocimiento de los autores de poesía infantil y el replanteamiento del canon escolar); nos muestra también, por otro lado, cómo va cambiando lo que se entiende como poesía para niños, puesto que las últimas antologías recogen textos cada vez más arriesgados y experimentales, y menos condicionados por las fuentes de las que proviene la poesía infantil: la tradicional y la escolar (por esta razón, las antologías de nuevo cuño recogen composiciones de arte mayor, en estrofas poco frecuentes o con recursos de la poesía visual, mientras que se acogen nuevas temáticas y nuevos géneros). De la misma manera que en el caso anterior, entre las antologías de poesía para niños podemos encontrar algunas de carácter temático o genérico (como el *Libro de nanas*, en edición de Herrín Hidalgo para Media Vaca, de 2004) y, también, incluso, y esto tampoco es muy frecuente, antologías panorámicas dedicadas a un solo autor, como *De palabras y salbimbanquis*, de Miquel Desclot (Edelvives, 2007).

Poesía de creación para niños: novedades

Con respecto a la poesía infantil escrita directamente para niños y publicada en colecciones y editoriales específicas, además del aumento cuantitativo ya comentado (que afecta al número de editoriales, colecciones, premios, primeras ediciones y autores), hay que señalar algunos cambios que afectan a la consolidación y aceptación de esta poesía, como, en primer lugar, la reedición de títulos importantes que se encontraban descatalogados: Carlos Murciano (Hiperión), Antonio García Teijeiro (Edelvives), Ángela Figuera

Aymerich (Hiperión) o María Elena Walsh (Alfaguara). En segundo lugar, la traducción, en primera entrega o en reedición, de obras como *Aquela nuvem e outras*, de Eugenio de Andrade (reeditada por Hiperión en 2002), la selección de algunos *Poemas y canciones* extraídos de las obras de Roald Dahl (Alfaguara, 2006) o el *Jardín de versos para niños*, de Stevenson (Hiperión, 2001). En tercer lugar, la aparición de ediciones bilingües, como *Begi Loti. Ojitos dormilones*, de Juan Kruz Igerabide; *Bicos na voz. Besos en la voz*, de García Teijeiro; *El Planeta que era blau. El planeta que era azul*, de Marc Granell, publicados todos por la Diputación Provincial de Málaga, o, finalmente, *Dulce como un pepinillo y limpio como un cerdito*, de McCullers, publicado con el original inglés por la editorial La poesía, señor Hidalgo en 2006; e incluso ediciones cuatrilingües, como *Troballengües/Trobalinguas/Eletrobak/Trovalenguas*, editado por la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil en 2005, con poemas de Miquel Desclot, Antonio García Teijeiro, Juan Kruz Igerabide y Ana María Romero Yebra.

Puesto que la traducción literaria y, especialmente, la de la poesía ha de ser considerada en sí misma una nueva creación del texto en otro idioma (o *transcreación*, como la definía Haroldo de Campos), y que los poetas citados se traducen a sí mismos, o, mejor dicho, crean su obra en dos idiomas diversos, estas obras deben ser consideradas insertas también en la tradición en lengua castellana, con la que dialogan y a cuyo desarrollo contribuyen con sus propuestas, y ello es independiente de cuál haya sido el idioma en que apareciera en primer lugar el libro (o libros que conforman la antología). En consecuencia con ello, las ediciones castellanas de los versos de Desclot o Kruz Igerabide no hacen ninguna indicación al respecto. Por otro lado, estas experiencias producen interesantes efectos interlingüísticos de habitación de una lengua en la otra, como en los versos de Desclot que sólo su autor –nunca el traductor– hubiera vertido así:

> Si navegar es lo que hace el navegante
> e ignorar, el ignorante,
> [...] será que vuela el volante,

turba el turbante,
sembla el semblante
y tala el talante.

(*De palabras y saltimbanquis*).

Otro aspecto absolutamente novedoso, ya apuntado en publicaciones recientes (Sotomayor, 2002: 22) es el tímido avance de una poesía juvenil, pensada para adolescentes, cuya existencia podía negarse categóricamente hace algunos años, pero que empieza a contar ahora con algunos títulos (aún muy pocos, en verdad, por lo que habrá que esperar a ver si se consolida o no esta tendencia). Además de las obras mencionadas por Sotomayor (*Ciudades*, de Fran Alonso, y *La playa larga*, de Jaime Ferrán, ambos publicados con anterioridad al periodo que aquí nos incumbe), contamos ahora incluso con una colección destinada a estos nuevos lectores, "Otros espacios", de Anaya, que lleva seis títulos publicados: la antología *Efectos secundarios* (2004); *Poemamundi* (2004), de Juan Carlos Martín Ramos; *Consumir preferentemente* (2006), de Raúl Vacas; *El tamaño de los sueños* (2008), de Karmelo C. Iribarren; *Cuatro angelitos* (2008), de Macarena Trigo; *La luna sabe a coco* (2008), de Juan Kruz Igerabide.

Se trata de una poesía bien distinta, sin duda, de la que se destina a los niños de menor edad, tanto en sus aspectos formales como temáticos. En lo formal, esta poesía para adolescentes prescinde con mayor frecuencia de la rima pero, sobre todo, del ritmo marcado y los recursos que aportan musicalidad al poema, que son habituales en muchas composiciones para niños, y, frente a esta, prefiere usar la rima asonante, cuando la hay, y otras veces el verso blanco e incluso el verso libre, el versículo y la prosa poética (así en la obra de Raúl Vacas, por ejemplo). Ello no quiere decir que haya que contraponer el arte mayor al arte menor para caracterizar a ambos tipos de poesía, puesto que encontramos ejemplos de lo uno y de lo otro en los dos ámbitos, pero sí que esta poesía para adolescentes, para adecuarse a su lector previsto, busca, por un lado, distanciarse de lo

que ese mismo lector percibiría como poesía para niños, y, por otro, acercarse a su manera de ver el mundo, con recursos empáticos similares a los que utilizan la novela juvenil y otros productos culturales dirigidos a adolescentes y jóvenes (Lluch, 2005), por medio de referencias a la vida escolar y contemporánea y a los problemas juveniles.

Por esta razón, también hay rasgos tonales y temáticos caracterizadores: el humor queda desplazado por la ironía y el asunto más frecuente es, por supuesto, el amor, con todas sus variantes y circunstancias (las fases del enamoramiento y el desamor, las variadas reflexiones sobre el amor y el sexo), en discursos que a veces casi adoptan la forma de un cancionero (Raúl Vacas, Macarena Trigo). De alguna manera, estas entregas poéticas buscan prestarles a sus destinatarios las palabras con las que interpretar sus emociones. Quizá por ello es también muy apreciable en algunas de estas entregas su prosaísmo deliberado, la irrupción del registro coloquial e incluso disfemístico en el lenguaje poético (como en el libro de Karmelo Iribarren), rasgo que comparten con la novela juvenil, lo que este caso conlleva una huida casi sistemática de procedimientos clásicos como la imagen y la metáfora y también una más que probable relación con la "poesía de la experiencia" (Nieto Martín, 2007: 66). Y, por último, otra de las novedades aportadas por esta poesía es la posibilidad de encontrar voces femeninas diferenciadas, en diálogo irónico con la tradición literaria (especialmente con los estereotipos del cuento de hadas), como podemos apreciar en *Cuatro angelitos*, de Macarena Trigo. Sin duda, al alejarse de los procedimientos y temáticas de la poesía infantil, esta presunta lírica para jóvenes se hace indistinguible de la poesía que no tiene un destinatario específico, excepto por el hecho de publicarse en colecciones que restringirán las posibilidades de ser leída por un público más amplio.

Otro aspecto que precisa algún comentario es el papel cada vez más importante que desempeña la ilustración en la edición de libros de poesía, que empieza a dejar de ser una pieza ancilar e imi-

tativa para convertirse en un discurso paralelo. Sin dejar de estar en sintonía con el texto al que acompaña –razón por la que abunda tanto la ilustración de tono caricaturesco–, algunos experimentos ponen a la ilustración en primer plano: *El bosque de mi abecedario* (Diálogo, 2003), de Pedro Villar, con ilustraciones de Miguel Calatayud; *El libro de las preguntas* (Media Vaca, 2006), de Pablo Neruda, con ilustraciones de Isidro Ferrer, o el experimento coordinado por Sergio Laírla *Adivina adivinanza* (Rolde de Estudios Aragoneses, 2007), en el que 20 ilustradores se ocupan de dar solución(es) a algunos acertijos.

Pese a que en los catálogos bibliográficos y reseñas a veces se considera como álbumes a algunas ediciones de poesía, en rigor casi nunca lo son, puesto que la ilustración no suele ser necesaria e indispensable, sino que, por el contrario, el texto poético está completo, es autónomo y no suele complementar su significado en la imagen que lo acompaña. Tan sólo en el caso de la adivinanza solemos encontrar algún tipo de colaboración, especialmente cuando es la imagen la que aporta o anticipa la solución al acertijo (o proporciona pistas falsas, como hace Xan López Domínguez en *De palabras y saltimbanquis*, de Miquel Desclot), pero la solución suele aparecer también bajo los versos o al final del volumen.

Sin embargo, sí pueden merecer la categoría de álbum algunos libros que acercan la poesía a los prelectores, ofreciendo un texto muy escaso y esencial junto a imágenes que aportan gran parte de la sustancia artística al resultado global, como los realizados entre Antonio Rubio y Óscar Villán para Kalandraka Andalucía (*Cinco, Cocodrilo* o *Pajarita de papel*, 2005), y también algunas ediciones de poemas exentos, desvinculados de los libros de los que han sido extraídos, en los que el ilustrador ha amplificado e interpretado las palabras e imágenes del poema, creando una obra que va mucho más allá de lo que el texto preveía, como los realizados por Jorge Luján e Isol para Kókinos (*Mi cuerpo y yo, Numeralia*, *Ser y parecer*, de 2005, 2007 y 2008, respectivamente) o por el mismo Luján y Mandana Sadat (*Tres poemas mágicos*, Anaya, 2007).

Poesía infantil: tendencias

Junto a *verdadera lírica* para niños, aún se escriben (e incluso abundan) poemas didácticos que, en puridad, no deberían ser considerados textos poéticos, aunque ya no tengan el sentido moral que tenían en otros tiempos (García Padrino, 1990: 66-68), sino una intención instructiva que, no obstante, por el uso de recursos tan perceptibles como la métrica y la rima, al lector infantil pueden parecerle poesía. También se encuentran con facilidad entre los títulos que se hacen pasar como poesía para niños narraciones versificadas y rimadas de las que, lógicamente, no nos ocupamos aquí. Por otro lado, han surgido también narraciones que tratan acerca de la poesía y los poetas, propiciando acercamientos biográficos que incluyen también algunos poemas del autor (por ejemplo, *¿Dónde cantan los pájaros que cantan?*, de Juana Villazán y Fina Palomares, Combel, 2006).

En la poesía publicada para niños y jóvenes en estos años coexisten tradición y novedad. Tan sólo mirando los títulos, la producción de estos años revela que los rasgos fundamentales de las últimas entregas son el recurso al humor y la experimentación con el lenguaje, especialmente con la jitanjáfora (*Chiribicú, chibirifá*, de Inmaculada Díaz) o la creación verbal y el juego de palabras (*Poemímame*, de José Javier Alfaro; *Desmadrario*, de Mar Pavón; *El zooilógico*, de Javier Zabala), que suele afectar incluso a la definición de los textos que componen las entregas (*Papandujas y zarandajas*, de Carmen Gil; *Poecuentos*, de Reinaldo Jiménez Morales; *Diversopoemas*, de Marisa López Soria; *Gamusoides mircalianos*, de Jack Mircala; *Garagotes*, de Mar Pavón; *Abezoo*, de Carlos Reviejo; *Poegramas*, de Antonio Rubio).

La poesía tradicional aún sigue ejerciendo un influjo poderoso sobre esta poesía, aspecto que podemos ver en los géneros revisitados: casi todos los libros contienen ejemplos de nuevas adivinanzas, retahílas, trabalenguas, nanas, canciones de disparates ("Pico va pico viene", en *Palabras manzana*, de Jorge Luján), villancicos. Los

metros y estrofas (Cerrillo, 2001) suelen ser también los de la poesía popular –romance, romancillo, cuarteta, redondilla, romance endecha– y la rima oscila entre la frecuente asonancia general y el uso del consonante (y aun de las rimas difíciles y otros recursos artificiosos, más frecuentes en la poesía de intención lúdica), mientras que el ritmo y la musicalidad desempeñan un papel muy importante, con el uso de aliteraciones, paronomasias y jitanjáforas. También la estructura debe mucho a la lírica popular, pues sigue produciendo esquemas de corte repetitivo característicos de la literatura para niños y de la poesía infantil en particular (Pedro Cerrillo, 2001; Pelegrín, 1984: 61-68): enumeración, encadenamiento, estructuras binarias en forma de diálogo, estribillos, estructuras acumulativas, mixtas, esquemas todos que podemos encontrar en muchos de los textos analizados (en *Cocodrilo*, de A. Rubio, por ejemplo).

Manifestando una estrecha relación con la tradición, pero en este caso con la de la poesía moderna para uso escolar, abunda también un tipo de poesía descriptiva, de tono lírico e intimista, que toma como objeto, preferentemente, a los elementos de la naturaleza (animales, plantas), y que se expresa en poemas de arte menor –preferentemente, en romancillos y romances–, con predominio de la imagen y la metáfora sobre los recursos más melódicos (como "Rayo verde que se asoma / sobre el blanco terciopelo / del jardín" describe a la lagartija Antonio Gómez Yebra en *Los versos de Noé*). En muchos poetas puede sentirse cierta impronta juanramoniana o lorquiana que a veces resuena en algunos versos (*Poemas para la paz*, de González Torices) y otras afecta al texto todo: brevedad, condensación, ausencia de movimiento, predominio de la imagen, adjetivación muy informativa, captación impresionista del paisaje, subjetivismo (*Ronda del arco iris*, de Concha Zardoya).

Y coexiste con estas tendencias una cada vez más decidida apuesta por la experimentación, ya inaugurada por autores como Jaime Ferrán o Joaquín González Estrada, cultivadores del caligrama y el *haiku* (García Padrino, 1990: 79; 1992: 546). Así, mientras unos trasladan al castellano las propuestas de la rica tradición infantil

inglesa del *non sense* y el *limerick* (*De palabras y saltimbanquis*, de Miquel Desclot) que, no obstante, guarda relación con géneros de nuestra poesía tradicional como las canciones de disparates y mentiras, otros experimentan con recursos vanguardistas: variaciones que recuerdan el *Altazor* de Huidobro (*Palabras manzana*, de Luján) juegos tipográficos (que fuerzan al lector a variar el sentido de la lectura o incluso a interpretar el código de los mensajes de texto para el teléfono, como hacen Raúl Vacas en *Consumir preferentemente* o Jorge Luján en *Palabras manzana*), caligramas (Gloria Sánchez, Jorge Luján) o formas hiperbreves –que a veces confunden sus límites con los del microrrelato o el aforismo– como el *haiku*[2] (*La luna sabe a coco*, de Juan Kruz Igerabide; *Haikus para niños*, de Luz del Olmo; *Consumir preferentemente*, de Raúl Vacas) o la greguería (*Palabras manzana*, de J. Luján), que además parece haber dejado su influencia sobre cierta forma de enhebrar imágenes en composiciones que buscan la descripción del objeto desde una perspectiva insólita, como en *Papandajas y zarandujas*, de Carmen Gil, o en *Los versos de Noé*, de Gómez Yebra.

Por otro lado, también las soluciones métricas siguen experimentando cambios como los que ya anunciaba en los años cincuenta la obra de Pura Vázquez y, luego, la de Jaime Ferrán y otros (García Padrino, 1990: 75-79), pero que ahora encontramos con mayor frecuencia: textos en verso blanco (*Palabras manzana* o *Numeralia*, de Jorge Luján*; Poemamundi*, de Martín Ramos), composiciones amétricas y arrítmicas con rima continua ("Este es un rugido que se fugó del zoológico" comienza un poema de *Palabras manzana*), verso libre, versículo o prosa poética (*Palabras manzana, Poemamundi*). O experimentos con otras posibilidades legadas por la tradición: la rima esdrújula ("Transatlántida", de Desclot, en *De palabras y saltimbanquis*), la rima en eco ("Eco de estrellas", en *Sí, poesía*, de Glo-

2. Si bien el *haiku* suele estar compuesto de 3 versos de 7, 5 y 7 sílabas, muchos de los que consideramos como tales han usado otros moldes. Otra cosa es que consigan la misma captación del instante, la escasa participación del poeta o su esencialidad (Aullón de Haro, 2002: 41, 44, 77).

ria Sánchez; "Suma de ecos", en *Versos vegetales*, de Antonio Rubio) o la rima de cabo roto (Lapeña Morón). En general, si bien siguen predominando las estrofas de arte menor clásicas, en algunos casos vemos cómo estas se encuentran al lado de otras no tan cultivadas: así, en *Coplas del dragón desdentado*, seguidillas, romances y romancillos conviven con décimas o series de sonetos; de manera similar, en *Poemamundi* participan, además de los dichos, el romance, el romancillo, el romance endecasílabo, las composiciones de heptasílabos y/o endecasílabos sin rima. En *Rima rimando*, Carlos Lapeña Morón aclimata con éxito a la poesía infantil formas tan rígidas como el ovillejo o la copla real o la poco frecuente décima.

Si en la lírica tradicional y en gran parte de la poesía de autor para niños encontramos abundantes creaciones verbales, también las hay en el lenguaje poético más actual, aunque no siempre tienen el efecto musical que se encuentra en aquella: así, *estorniños*, *¡mosquieto!* o *mosfrito* son palabras usadas por Gloria Sánchez en *Sí, poesía* ("Eco de estrellas"), y en *Papandujas y zarandajas*, de Carmen Gil, se juega con las posibilidades que el juego de palabras ofrece al pensar en posibles peces o santos. Otras veces, pero siempre con un sentido lúdico, se entrometen en el poema el lenguaje oral, el infantil, el coloquial ("y muy triste me dejó. / ¡Jo!", *Sí, poesía*, de Gloria Sánchez) o incluso la jerga urbana ("La foca monje, ¡qué pía! / [...] La foca monje, ¡qué tía!", *Los versos de Noé*, de Gómez Yebra) y la expresión disfemística: "De pequeño me gustaba / rechupar las piruletas / y mandar a hacer puñetas / la cena que me aguardaba" (*Coplas del dragón desdentado*).

Los temas más frecuentes siguen siendo la naturaleza: plantas y animales (*Versos vegetales*, de Antonio Rubio; *Pitiflores*, de M. Carmen Díez Navarro; *Ronda del arco iris*, de Concha Zardoya; *Los versos de Noé*, de Gómez Yebra; *Columpio de versos*, de Ana M.ª Romero Yebra); y, algo menos, los del mundo infantil (las fantasías animistas centradas en los juguetes y los utensilios de la escuela, los poemas dedicados a las letras y los números). Pero también los temas sociales y la intención didáctica hallan su acomodo en la lírica (*Poe-*

mas para la paz, de González Torices; el último de los poemas –el que da el título a la entrega– de *Ronda del arco iris*, de Concha Zardoya; o algunas composiciones de *La princesa vagabunda*, de Isabel Medina, en la colección "El volcán", de Anaya, o de *Rima rimando*, de Lapeña Morón, esta última con una inusual tendencia meditativa).

Junto a estas, surgen nuevas temáticas, como el amor, eje conductor de *Cancionero de lunas*, de González Torices, y, sobre todo, de entregas destinadas a jóvenes, y los temas humorísticos: descripciones de objetos contemporáneos y quizá poco "poéticos", como la fregona o el retrete (*Papandujas y zarandajas*, de Carmen Gil), desmitificadoras historias de ultratumba (ya presentes en algunos textos populares, como *Chumba la cachumba*, ilustrado en 2005 por Carlos Cotte para Ekaré), incursiones en la escatología (*Coplas del dragón desdentado*, de Enrique Cordero; *Papandujas y zarandajas*, de Carmen Gil), y, sobre todo, la ironía intertextual, que, salvo alguna alusión a otros ámbitos (en el libro de Enrique Cordero asoma algún verso de Quevedo), está para reírse a mandíbula batiente de la tradición –legible para los niños– del cuento maravilloso, tratando con distanciamiento a sus personajes (*Poemas embrujados*, de Sandra Montañez Carreño; *Sí, poesía*, de Gloria Sánchez y, especialmente, *Coplas del dragón desdentado*, de Enrique Cordero), y de los géneros de la lírica tradicional infantil: las nanas (como las que recoge Enrique Cordero en *Coplas del dragón desdentado* "para dormir a un ogro glotón" o a "una ogresa golosa"), los conjuros dirigidos a los animales (como, en "Cerrado por descanso", el que Juan Manuel Rodríguez Tobal dedica a la mariquita en *Ni sí ni no*). Ya sin sentido humorístico, encontramos, incluso, *contrafacta* o *versiones* –en este caso– "a lo humano" de villancicos y temas navideños en algunos poemas de González Torices ("Nació en alta mar" o "Niño en el Zaire", de *Poemas para la paz*).

Estamos, en fin, en un proceso de consolidación y afirmación de una poesía infantil cuyo rasgo más sobresaliente es, quizá, la convivencia y aun encuentro ecléctico de géneros y recursos de la poesía tradicionalmente dirigida al lector infantil (aquella que se ha pensa-

do durante largo tiempo como la más apropiada y accesible y que puede seguir considerándose como un escalón necesario en la adquisición paulatina de la competencia literaria) con las mismas necesidades de experimentación y búsqueda que han afectado a la narración, el teatro y la ilustración para niños y jóvenes, tendencia que ha de ser puesta en relación con las necesidades de la formación artística y literaria del lector, que, andando el tiempo, deberá enfrentarse con eficacia y sensibilidad (y con el menor grado de extrañeza posible) con la poesía contemporánea.

Bibliografía

Aullón de Haro, Pedro (2002), *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, Madrid: Hiperión.

Borda Crespo, Isabel (2003), "La edición de poesía infantil castellana actual", en *CLIJ,* nº 163, septiembre, pp. 44-52.

Cerrillo, Pedro (2001), "Concepto y caracterización de la Literatura infantil", en P. Cerrillo y J. García Padrino (eds.), *La Literatura infantil en el siglo* XXI, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 79-94.

García Padrino, Jaime (1990), "La poesía infantil en la España actual", en P. Cerrillo y J. García Padrino (eds.), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 65-86.

— (1992), "Libros y literatura para niños en la España contemporánea", Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

— (2007), "Clásicos de la poesía infantil española", en *Primeras noticias*, nº 228, pp. 27-34.

Lluch Crespo, Gemma (2005), "Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial", en *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, nº 3, pp. 135-155.

Nieto Martín, Juan (2007), "La poesía ha muerto en 2006", en *Lazarillo*, nº 17, pp. 60-66.

Pelegrín, Ana (1984), *Cada cual atienda su juego. De tradición oral y literatura*, Madrid: Cincel.

Sotomayor, Victoria (2002), "Poesía infantil española de los últimos veinte años", en *Lazarillo*, nº 8, pp. 8-38.

— (2006), "2005: de Quijotes y otros clásicos", en *Lazarillo*, nº 15, pp. 64-68.

— (2007), "Clásicos y reediciones", en *Lazarillo*, nº 17, pp. 83-91.

A araña e máis o verme
á Praia van nadar.
El non pasa da area.
Ela non chega ó mar.

3. LA POESIA INFANTIL EN EL SEGLE XXI (2000-2008) EN LLENGUA CATALANA

Caterina Valriu
(Universitat de les Illes Balears)

Resum: Actualment la producció manté un ritme ascendent de publicació que ens fa ser optimistes. Més autors i més títols, però en edicions senzilles quan a presentació. Els nivells de qualitat dels poemes i de les il·lustracions que els acompanyen són remarcables i algunes obres destaquen per la seva coherència i atractiu literari. Les formes poètiques s'insereixen en la tradició estilística del gènere molt vinculades a l'herència de la poesia oral. En ocasions, els autors busquen noves vies expressives de caràcter experimental en la línia de la poesia visual, els jocs de grafismes... i adesiara aquestes noves propostes també són presents en la il·lustració i el format de l'edició. Alguns autors consoliden la seva veu pels llibres publicats, l'univers personal que basteixen i l'estil personal que caracteritza les seves composicions. En aquests sentit, destacaríem especialment tres noms: Miquel Desclot, Joana Raspall i Lola Casas, sense oblidar altres aportacions també estimables però amb menys obra, entre els que destacaríem Josep Ballester, Empar de Lanuza, Carles Cano i M. Josep Orobitg. L'assignatura pendent és la difusió entre els lectors. La poesia catalana per a infants enceta el nou mil·leni amb empenta, varietat i qualitat. Necessita, però, una major implicació dels mediadors per sortir del petit espai en la qual es troba.

Abstract: Nowadays, production maintains an increasing rhythm of publications which make us be optimistic. More authors and more titles, but in simple editions as regards the presentation. The

quality levels of the poems and illustrations which accompany them are remarkable and some works stand out by their coherence and literary appeal. The poetic forms are inserted in the stylistic tradition of the genre and are rather bound to the legacy of oral poetry. Occasionally, authors search for new expressive ways of experimental style in the field of visual poetry, graphic art games... and sometimes these new proposals are also present in the illustration and the edition format. Some authors consolidate their voice through the published books, the personal universe which they build and the personal style which characterises their compositions. In this sense, three names stand especially out: Miquel Desclot, Joana Raspall and Lola Casas, without forgetting other contributions also estimable but with less work, such as Josep Ballester, Empar de Lanuza, Carles Cano and M. Josep Orobitg. The subject to be resit for is the difussion amongst the readership. Catalonian poetry for children initiates the new millenium with energy, variety and quality. It needs, however, a greater implication from the mediators in order to get out from the small space in which it resides.

Paraules clau: consolidació del gènere, joc estilístic, recerca d'una veu pròpia.

Key words: genre consolidation, search for a personal voice, stylistic game.

A la societat actual parlar de poesia no és una tasca fàcil. Generalment es considera un gènere minoritari, que només interessa a un determinat tipus de lectors molt concrets i que circula per uns cercles de difusió molt específics. I parlar de poesia per a infants i joves és encara més difícil. En el món de la literatura infantil i juvenil, les edicions de poesia ocupen un lloc molt modest, gairebé marginal, al costat de les grans promocions d'obres de narrativa o de l'ampla

difusió del còmic i els àlbums il·lustrats. Llegir poesia, escriure poesia, editar poesia, oferir poesia als joves lectors sol ser un acte de voluntat literària, una activitat que fan els adults molt conscients de la importància, de la necessitat i de la vàlua d'aquest gènere en la formació dels joves lectors, tant com a lectors com també com a persones. La poesia és un camí de sensibilització, i per això mateix ens fa créixer en humanitat.

Un cop d'ull a vista d'ocell

En la literatura catalana la poesia per a infants té una llarga tradició que s'arrela en el folklore, tal com passa en gairebé totes les literatures. La paraula és un dels primers jocs que posem a l'abast dels més petits, la paraula poètica feta cançó de bressol, cantarella, moixaina o cançó de falda, entrebancallengües o endevinalla, retruc o cançó de triar. En la base de com els adults ens adrecem als infants hi ha un important component poètic, car el llenguatge és usat sovint com a joc de complicitats. L'objecte d'aquest article, però, no serà reflexionar sobre la petita literatura oral, sinó revisar la producció de llibres de poesia per a infants i joves publicada en llengua catalana al llarg dels primers anys del nou mil·leni. Tanmateix, per fer aquesta revisió no podem partir del zero, del no-res, atès que la producció actual és fruit d'una trajectòria literària no extensa, però sí sòlida i de qualitat. Els inicis de la literatura infantil i juvenil catalana moderna cal anar-los a buscar en el moviment literari, social i estètic anomenat Noucentisme (1911-1936), un moviment que cronològicament succeeix el Modernisme (1890-1910) i que teòricament s'hi enfronta, almenys en els aspectes estilístics més evidents. El Modernisme, per la seva banda, va ser el moviment que se superposà a l'anomenada Renaixença (1830-1890), entesa com un període de recobrament de la cultura i la llengua catalanes, després de tres segle de feble activitat literària. Una de les tasques que va iniciar la Renaixenca a la segona meitat del s. XIX va ser la recopilació de la lite-

ratura oral –balades, rondalles, llegendes– per tal de conservar-les i salvar-les de la desaparició i l'oblit que les amenaçava amb els canvis socials i econòmics que es produïen. Aviat, alguns d'aquests reculls de fonts orals es transformaren en llibres i alguns d'aquests llibres foren editats per posar-los a mans dels joves lectors, com el petit volum titulat *Lo llibre de la infantesa*, que recull essencialment rondalles i que fou publicat el 1866 pel doctor en dret Terenci Thos i Codina. Serà, però a l'època noucentista quan es desvetllarà el que ara anomenem literatura infantil i juvenil i quan autors de tant de prestigi com Josep Carner, Carles Riba o Marià Manent escriuran i traduiran obres per als joves lectors. No serà, però, la poesia el gènere més conreat, encara que s'editaran reculls de base folklòrica i antologies, obres especialment pensades per a la seva difusió en àmbits escolars i per a la memorització. Potser l'autor més destacable que escriu poesia per a infants a la primera meitat del s. XX, dins unes coordenades estètiques modernistes, és Apel·les Mestres, conegut essencialment com a autor teatral. Després vingué la desfeta de la Guerra Civil i la dictadura, i la literatura catalana emmudí.

El 1966, Josep Carner –poeta excels exiliat aleshores a Bèlgica– publicà *Museu zoològic* –un llibre de poemes que entronca amb la tradició medieval dels bestiaris– ple de la sensibilitat i la ironia que caracteritzen l'autor. Potser podem considerar aquesta obra una fita de reinici, una invitació a reprendre la creació i la publicació en aquest àmbit. La represa és lenta, però poc a poc –a més de les antologies i les traduccions de diversos poemes anglesos a cura de Marià Manent– es van incorporant alguns nous autors: Miquel Desclot, Maria Beneyto, Joana Raspall, etc. I el desert es comença a poblar d'arbres. L'última dècada del segle XX la podem considerar com la d'expansió del gènere. Com assenyala Margarida Prats:

> En efecte, al llarg d'aquests deu anys augmenta de manera espectacular la publicació de llibres de poesia per a infants, tant de poemaris d'autor –se n'estampen vint-i-set–, com d'antologies –se'n publiquen una vintena– més de la meitat de les quals són antologies d'autor. Continuen les traduccions amb obres de Gianni Rodari i Roald Dahl (Prats, 2008).

En aquesta dècada es publiquen diverses obres que avui considerem referents, per la seva qualitat o singularitat, o per la talla literària dels seus autors. És el cas de *Bon profit!* del conegut poeta Miquel Martí Pol, el *Bestiolari de la Clara* de Miquel Desclot –una obra fresca, innovadora i ben treballada–, l'*Alfabestiari* de Francesc Pérez i Carles Pérez que presenta un original treball de grafisme, o els *Poemes de les quatre estacions* de Maria Beneyto, que s'adrecen a infants molts petit i per tant tenen una dificultat afegida que és la de la simplicitat sense minva de qualitat.

Encetem, doncs, el s. XXI amb una certa embranzida, amb una producció en auge, encara que no tenim dades de com és la recepció d'aquests materials entre els lectors. Des del punt de vista editorial podem inferir que –tot i no ser un gran negoci– l'edició de poesia per a infants tampoc no genera pèrdues i per tant es pot assumir. Si no fos així, probablement no trobaríem aquesta mitja dotzena llarga d'empreses editorials que en vuit anys –el període que abraça aquesta anàlisi– han publicat uns quaranta llibres de poesia per a infants i joves. En el panorama editorial cal destacar, sense cap mena de dubte, la tasca que desenvolupa l'Abadia de Montserrat, atès que pràcticament el 50% dels títols publicats en català corresponen al seu segell, especialment a la col·lecció "Els Flautats". Aquesta editorial –que és la més antiga d'Europa, amb una història que es remunta als cinc segles de vida– té des de fa prop de quaranta anys producció en català per a joves lectors, tant en el camp de la narrativa, com de la poesia o el còmic. És en aquest marc que durant anys publicà la col·lecció "El tintes dels clàssics" en la que aparegueren moltes antologies de poesia per a infants compilades a partir de l'obra dels grans clàssics catalans: Ausiàs March, Anselm Turmeda, Costa i Llobera, Joan Alcover, M. Antònia Salvà, etc. Actualment, l'Abadia de Montserrat publica molts de poemaris de dues autores catalanes força prolífiques en aquest gènere: Joana Rapall i Lola Casas.

També és remarcable en el camp de la publicació de poesia la tasca d'una altra editorial catalana ben consolidada –La Galera– i de dues valencianes, Bromera i Tàndem. Pràcticament aquestes quatre

empreses són les que editen l'altre 50% de producció. Dissortadament, al llarg de l'última dècada, de les petites editorials de les Illes Balears no ha sortit cap llibre de poesia per a infants.

Tots els llibres publicats s'acompanyen d'il·lustracions, en general d'una qualitat notable, que complementen el text i l'alleugereixen. Moltes vegades les edicions de poesia d'autor són senzilles, austeres, però en alguna ocasió –especialment les de Tàndem– gaudeixen de colors i presentacions més innovadores i atrevides, jocs de pàgines retallades de forma especial, etc. En canvi, quan les editorials publiquen traduccions o poesia d'origen folklòric –reculls d'endevinalles, de cançons infantils, etc.– trobem edicions de major format, amb més colors, millor enquadernació, etc. També va en aquesta línia de qualitat d'edició l'extensa antologia titulada *Poesies amb suc* (La Galera, 2007), editada a cura de Miquel Desclot i que recull més de tres-cents poemes d'autor de tot el món. Probablement perquè els editors consideren aquestes obres una aposta més segura i de menys risc comercial.

Si ens atenen al lloc d'edició i al lloc d'origen dels autors, sembla que ens trobem amb dues línies o escoles: la catalana i la valenciana. A Barcelona, l'Abadia de Montserrat i La Galera publiquen majoritàriament antologies temàtiques i autors catalans contemporanis: Miquel Desclot, Joana Raspall, Lola Casas, Maria Josep Orobitg, etc. Al País Valencià, Tàndem i Bromera editen autors valencians: Carles Cano, Llorenç Giménez, Empar de Lanuza, Marc Granell, etc. i algunes traduccions d'autors estrangers. A les Balears, dels autors de literatura infantil, cap no es dedica –ni tan sols esporàdicament– a la poesia per a infants, tret d'alguna auca o alguna cançó d'encàrrec. En llegir les obres, però, aquesta diferencia s'esborra i no hi ha una línia valenciana i una catalana de fer poesia, tret de la personalitat literària de cada autor i de particularitats dialectals puntuals. Les diferències i les analogies textuals s'estableixen més per les característiques de la franja d'edat potencial a la qual els escriptors –almenys hipotèticament– es dirigeixen que no en pel seu origen geogràfic.

De continguts i continents

Esbossada la panoràmica inicial que ens ha ajudat a situar-nos una mica en el tema que volem aprofundir, vegem com és aquesta producció des del punt de vista del contingut: a qui s'adreça, quins temes tracta, amb quines formes expressives treballa, etc.

Per a lectors petits, i més petits

En revisar la producció d'autor d'aquesta quasi dècada des del punt de vista del lector al qual es dirigeix, ja a primer cop d'ull ens adonem que hi ha llibres per a primers lectors i altres per a una franja d'edat mitjana, que podríem situar entre els 7 i els 11 anys. En canvi, per a joves lectors més grans el panorama és gairebé buit.

Per als més petits trobem propostes diverses: els llibres d'endevinalles de nova creació més o menys inspirades en les populars, que s'agrupen per temàtica i que es presenten en format joc és la idea que sustenta la col·lecció "Endevinalles" de La Galera, que s'indica a partir de 5 anys i que apareix sempre amb textos de Xavier Blanch. A partir de una endevinalla de quatre versos, una fotografia de detall molt i molt ampliada i unes pistes, el lector ha de deduir la resposta a l'enigma plantejat, la solució –amb fotografia de gran format i text– la trobarà a la pàgina següent. Així, hi ha volums amb endevinalles sobre flors, instruments musicals, animals, etc. La proposta és original i molt ben presentada i pot resultar engrescadora tant per la lectura individual com per ser compartida a casa o a l'escola, però el plantejament és més lúdic (resoldre l'enigma plantejat) que no literari (l'atenció al valor poètic de l'endevinalla).

Una altra iniciativa per a primers lectors la presenta Cruïlla amb la seva col·lecció "Vull llegir poesia!", iniciada el 2003 amb un poema de Josep Carner titulat *El caragol*. Es tracta de llibres de format quadrat, il·lustrats a tot color per professionals de prestigi –Joma, Arnal Ballester, Lluís Farré...– i que presenten un únic poema. A la

pàgina de l'esquerra hi ha a dalt el vers escrit en lletra de pal, a baix el mateix en lletra manuscrita; la pàgina següent és tota ocupada per la il·lustració. Al final del llibre, trobem el poema complet escrit en ambdós tipus de lletra i una mínima notícia biogràfica de l'autor. Així, són llibres d'unes setze pàgines que contenen un sol poema, però amplament il·lustrat. No cal dir que aquest sistema afavoreix nombroses aplicacions didàctiques i posa en valor la composició seleccionada. Pel que fa als autors, hi trobem clàssics moderns i autors actuals: Joan Maragall, Josep Carner, Joan Salvat-Papasseit, Salvador Espriu, Josep M. de Sagarra, Miquel Desclot, etc.

També són propostes per als més petits el llibre d'Empar de Lanuza (*Versos al Sol*, 2000) i el de Montse Torrents (*Per què els gats miren la lluna*, 2005) publicats per Tàndem a la col·lecció el Tricicle, que combina volums de contes i altres de textos poètics. Un petit format quadrat i unes il·lustracions a tot color de Matilde Portalés, acompanyen uns poemes senzills –generalment d'entre quatre i sis versos cada un– sobre temes quotidians, bons de memoritzar per als infants i plens de rimes divertides, ritmes ben marcats i imatges sorprenents i acolorides, com aquest que transcrivim:

A la Ventafocs

De cendres portes la falda
de fum és el teu anell
i les sabatetes, totes,
d'espurnes i cascavells.

En una línia semblant, i a la mateixa col·lecció trobem *Els embarbussament de Llorenç* (2001) i *Les cançons de Llorenç* (2003)[3], que presenten poemes sota l'estructura d'endevinalla i de cançó respec-

3. Aquests dos llibres formen una mena de trilogia amb *Les endevinalles de Llorenc* (1998). El 2008, per celebrar els deu anys de la publicació del llibre esmentat –que obtingué cinc premis i assolí un gran èxit–, Tàndem Edicions convocà un concurs d'endevinalles entre els escolars valencians. El resultat ha estat la publicació del llibre *10 endevinalles a partir de les Endevinalles de Llorenç*, molt ben editat i magníficament il·lustrat per Montse Gisbert.

tivament, festives i divertides, acompanyades d'unes innovadores il·lustracions plenes de gosadia de Carmela Mayor i d'un joc de solapes que s'aixequen per a trobar-hi a sota la resposta i que fan de la lectura un repte i una descoberta. La incidència d'aquests llibres almenys a les escoles valencianes ens consta que ha estat important.

El gruix de la producció original d'autor, però, s'adreça a lectors entre set i onze anys. Ben bé un 80% de la producció es podria encabir en aquesta franja. La tipologia dels llibres, com ja hem comentat, és molt semblant: presentació modesta, il·lustrats en blanc i negre, format butxaca, preu molt assequible i inserits dins col·leccions dedicades sobretot a la narrativa. A vegades la producció d'un autor s'agrupa per sèries temàtiques, llibres que giren al voltant d'un tema central que actua com a eix vertebrador. Aquest és el cas de la col·lecció "Poesia de colors", que actualment compta amb quatre títols –*Negre* , *Blanc, Blau,Verd*– tots ells publicats el 2008 i escrits per Lola Casas i altres de la col·lecció "Lluerna", també de la mateixa autora i editorial[4]. En ocasions, els llibres s'acompanyen d'un CD amb els poemes enregistrats en forma de cançó.

Per lectors de més d'onze anys trobem molt poca producció pròpia. Potser podríem esmentar un llibre que ens ha sorprès gratament per la seva qualitat literària i per la coherència i cohesió de la seva estructura, és el titulat *Els ulls al cel i l'ànima a la mar* (2003), amb poemes de Josep Ballester i dibuixos –excel·lents– d'Enric Solbes. Tant per la textura dels poemes com pels referents pot ser atractiu per a lectors més grans, però també compta amb poemes senzills que presenten imatges potents i que poden ser gaudit pels més petits. Amb un enfocament més escolar i pensada per als últims cursos d'ESO i el Batxillerat, Tàndem Edicions publica algunes antologies de poesia catalana o traduccions a la seva col·lecció "Joies de paper", com és ara la titulada *66 poemes imprescindibles. Poesia per a joves*, que recull textos d'autors catalans de tots els temps i que s'adreça a lectors majors de catorze anys.

4. Vegeu: *Cançons per a un bon Nadal*, *Poemes i cançons de les quatre estacions*, *Poemes i cançons. Bestiari*, *Música i poemes per a petits monstres*, tots de Lola Casas publicats per l'Abadia de Montserrat.

La temàtica: de la natura a la condició humana

De què parlen els poemes que es publiquen per a infants? De què parlen els nostres poetes? En principi, els estudiosos estan d'acord que la literatura per a infants pot parlar de tots els temes, mentre la manera de tractar-los sigui adient al públic al qual s'adreça. A partir d'aquest principi, la poesia per a infants hauria de parlar del mateix que parla la poesia per a adults, és a dir, de tot. De sentiments, d'emocions, de neguits, d'anhels, de pors, de ràbies, de llums i d'ombres. És ben bé així? Una llegida –i una rellegida– als poemaris que analitzem posen de manifest que –encara que una lectura aprofundida pot revelar la presència d'alguns d'aquests temes– una lectura més superficial ens remet a tòpics temàtics reiterats un cop i un altre. Això sí, exposats amb humor, bon ritme, a vegades amb tendresa i –sortosament– gens de carrincloneria. Tampoc hem de perdre de vista que la lectura poètica és més suggeridora que literal, i que cada lector –d'un mateix poema– en pot fer lectures molts diferents, algú es quedarà en la superfície del poema i un altre en traurà una lliçó o una emoció. Precisament, en el fet de poder arribar a fer aquesta segona lectura estaria l'objectiu dels mestres i professors que volen acostar la lectura poètica als seus alumnes. Això ens portaria a un altre debat: la "poesia" s'aprèn? Però aquest no és el nostre tema. Tornem, doncs, a revisar la temàtica dels nostres autors, valgui la redundància. La veritat és que hi ha un tema omnipresent: la natura en totes les seves vessats. En primer lloc els poemes sobre animals –es veu que donen molt de si, els animalets– n'hi ha sobre animals domèstics i sobre animals salvatges, amb animals personificats i sense personificar. De totes mides, races i maneres. En forma d'endevinalla, d'embarbussament o de cançó. En segon lloc trobem els poemes sobre la roda de l'any, el pas de les estacions i els fenòmens meteorològics: la pluja, la neu, el sol, la lluna, la primavera, la tardor, els planetes, l'arc de sant Martí, les ones, el cicle del dia i la nit i un llarg etc. Seguidament, els reculls sobre un sol tema: els colors, els instruments musicals, els estris domèstics, els mitjans de trans-

port, etc. També hi ha temes més diguem-ne socials, com ara l'escola o l'ecologia. Alguns autors inclouen temes metaliteraris, que trobem en poemes que parlen d'éssers de l'imaginari col·lectiu, com les fades, les bruixes, els follets –en ocasions portaveus de les necessitat d'un major respecte cap a la natura–, o de personatges esdevinguts clàssics de la literatura infantil i juvenil. En aquest últim cas, endevinem la línia iniciada per l'escriptor italià Gianni Rodari a la dècada del anys setanta del s. XX, quan convidava a jugar amb els referents de les rondalles populars, tot capgirant-los o descontextualitzant-los o fent combinacions noves i sorprenents. Vegeu aquest fragment d'un poema de Lola Casas a *Retalls poètics*:

> I tu, *Caputxeta*? [on vas?]
> a curar el llop,
> que, pobre animal,
> per culpa de bufar
> s'ha fe gran mal,
> en caure-li al cap,
> amb mala jeia,
> de la casa d'un porquet
> el cim de la xemeneia! (p. 44)

Es veritat que a través de tots aquests referents el poeta pot parlar de temes més abstractes, com és ara la solidaritat, l'amistat, la tristesa, les relacions pares-fills, l'aprenentatge, etc. Però potser seria hora d'ampliar una mica el ventall de referents directes i fer una poesia que entronqui una mica més amb la vida quotidiana i els problemes o neguits dels nostres infants. En aquesta línia, l'autora més innovadora al nostre parer és Lola Casas, persona molt vinculada professionalment a l'escola i per tant al món dels infants.

De l'onomatopeia a l'al·legoria

L'onomatopeia seria el recurs estilístic més simple i l'al·legoria el més complex. De l'un a l'altra hi ha tota una gamma de recursos i

possibilitats expressives que els poetes posen en joc, a vegades amb mestratge i encert i altres de forma més discreta. L'ús dels recursos literaris en poesia infantil ha de ser acurat, oferir un bon nivell de qualitat que faci possible la iniciació al gènere amb totes les garanties, sense acostumar els infants a allò fàcil, reiteratiu i carrincló. El professor Pedro Cerrillo, en l'estudi que precedeix aquestes pàgines, revisa aquests recursos. Nosaltres, aplicarem la seva exposició a la producció catalana que analitzem. D'una banda, hi ha la creació del ritme intern del poema amb l'elecció d'unes determinades paraules i no unes altres, com en aquests versos de Montse Torrents (2005), en els quals l'autora juga amb l'homofonia de "vola" i "bola":

Vola bola
voladora,

Ben amunt
cada matí.

Vola bola
voladora,

Puja al cel
I torna amb mi!

De l'altra, la freqüència d'ús d'estructures reiteratives en la construcció dels versos, de les estrofes i dels poemes sencers, probablement com una herència de la poesia oral. Els exemples són innumerables, però a tall de mostra transcrivim un fragment del poema "Hora de dinar" de Lola Casas:

La veïna
té un gat negre.
Jo,
un de blanc.
La veïna
és morena
amb cabells rinxolats.
Jo,
rosseta

amb els ulls clars.
La veïna
menja cuscús.
Jo,
arròs a la cassola.

Sovint aquesta reiteració es fa mitjançant l'enumeració d'elements ("Ets bruta, / molt ruca, / babau / amb cara de gripau...")[5], l'encadenament o les estructures binàries, especialment els diàlegs. Hi sovintegen les tornades, les anàfores i els paral·lelismes.

El l'apartat de recursos estilístics, sens dubte el més usat per tots els autors és la personificació. Vegeu aquesta estrofa de Miquel Desclot en un poema titulat "Arpa": "Jo sóc una princesa / de cabellera d'or / que espera l'escomesa / d'un mal drac sense cor"[6]. La personificació permet al poeta donar la paraula a animals o objectes inanimats i assolir així diversos punts de vista sobre les coses, i alhora aconseguir una proximitat i sovint un efecte còmic molt atractiu per als lectors.

També la metàfora té el seu lloc en la poesia per a infants. Alguns bells exemples extret dels poemes de Josep Ballester serien: "El roig del vent / La sang del sol / El groc del fred / El llamp del foc.../... El bes del temps / El blau del vers"[7]. Pedro Cerrillo assenyala que generalment la poesia que s'adreça als infants tendeix a la síntesi –com en aquest poema-endevinalla de Miquel Desclot: "Tres cares tinc / per fer dring-dring"[8]– prefereix els versos anisosil·làbics i les rimes regulades i usa sovint els jocs de paraules, tot defugint els circumloquis.

Hauríem de parlar també d'una altra tipologia de recursos poètics: els presos directament del folklore –el quals recreen elements propis dels gèneres orals– i els derivats de les propostes poètiques avantguardistes. Entre els primers, destaca especialment el manlleu de les estructures, però també del vocabulari, la sintaxi, el joc amb

5. De *Disfresses* de J. M. Sala-Valldaura.
6. Del poemari *Més música, mestre!*
7. Del llibre *Els ulls al cel i l'ànima a la mar.*
8. *Ídem*.

l'absurd, les paraules inventades, etc. tan propis de les endevinalles, les cançons de joc, els embarbussaments, les fórmules d'inici i final de les rondalles, etc. En aquest camp els exemples són nombrosíssims en tots els autors estudiats: Carles Cano, Lola Casas, Miquel Desclot, Empar de Lanuza i molts d'altres beuen sovint de fonts populars. Vegeu aquesta estrofa, inspirada en els embarbussaments:

Grrrrrr

Un gat gros, gran, gras, es grata
la gropa amb la grapa
gimpant a un graó de gres gris. (p. 15)[9]

Alguns autors incorporen estructures o pràctiques textuals que deriven directament de formes poètiques innovadores i experimentals de la poesia adreçada als adults, moltes d'elles introduïdes o desenvolupades pels moviment avantguardistes europeus. Pel que fa a aquestes formes de creació poètica en la literatura catalana, cal destacar el mestratge indiscutible del poeta Joan Brossa, reconegut per Lola Casas en el poema següent:

Futur
(homenatge a Brossa)

ABCDari
ABCDara
ABCDemà
ABCDahir
Has vist, mare,
ara ja sé llegir! (p. 50)[10]

En aquesta línia cal esmentar alguns acròstics de Cales Cano, poesies-joc de Lola Casas o fins i tot plantejaments globals de llibre com el de *Disbagats* de M. José Orobitg, on textos i il·lustracions es combinen formant una obra expressiva conjunta, amb cal·ligrames o jocs

9. Del llibre *Disbagats* de M. J. Orobitg.
10. A *Retalls poètics* de Lola Casas.

gràfics singulars i divertits. Com la de la pàgina que mostrem a continuació:

Conclusions

La poesia en català per a infants i joves en els primers anys dels S. XX es presenta com a hereva d'una tradició literària de qualitat. Respecte a dècades anteriors, la producció manté un ritme ascendent de publicació que ens fa ser optimistes quan al seu futur i a la seva presència en el panorama literari general. Poc a poc s'amplia la nòmina d'autors i el nombre de títols editats, encara que les edicions en general són senzilles quan a la seva presentació. Els nivells de qualitat dels poemes i de les il·lustracions que els acompanyen, en general, són remarcables i algunes obres destaquen per la seva coherència, solidesa i atractiu literari. Les formes poètiques s'insereixen en la tradició estilística del gènere –especial atenció al ritme intern i a la rima, composicions breus, reiteracions i paral·lelismes, jocs de sons i paraules– molt vinculades a l'herència de la poesia oral, sense que això vulgui dir que siguin obsoletes. En algunes ocasions, els autors exploren noves vies expressives de caràcter experimental en la línia de la poesia visual, els jocs de grafismes... i adesiara aquestes noves propostes també són presents en la il·lustració i el format de l'edi-

ció. Alguns autors consoliden la seva veu com a poetes especialment dedicats als infants pel nombre de llibres publicats, l'univers personal que basteixen i l'estil personal que caracteritza les seves composicions. En aquests sentit, destacaríem especialment tres noms: Miquel Desclot, Joana Raspall i Lola Casas, sense oblidar altres aportacions també estimables però amb un nombre menor de publicacions, entre els que destacaríem Josep Ballester, Empar de Lanuza, Carles Cano i M. Josep Orobitg.

L'assignatura pendent en aquest àmbit és la difusió entre els lectors –cal llegir-la, proposar-la, oferir-la, comentar-la, fer-la viva– i la formació dels que han d'actuar de pont entre els llibres de poesia i els possibles lectors, especialment dels docents, que necessiten eines per a treballar-la amb riquesa i eficàcia. Tant en un aspecte com en l'altre, els recursos que forneixen les tecnologies de la informació s'han de tenir molt en compte: pàgines web i altres elements comunicatius de la xarxa són avui imprescindibles en la difusió de la poesia.

Finalment, podem concloure que la poesia catalana per a infants enceta el nou mil·leni amb empenta, varietat i qualitat. Necessita, però, una major implicació dels mediadors –la família, l'escola, el món de la cultura en general– per sortir del petit espai en la qual es troba i desplegar tota la riquesa de sensibilitat i d'emoció que és capaç de transmetre als joves lectors d'avui, la llavor dels lectors de demà.

Referències bibliogràfiques citades

Ballester, Josep (2003), *Els ulls al cel i l'ànima a la mar*, ilust. Enric Solbes, Alzira: Edicions Bromera.

Beneyto, Maria (1996), *Poemes de les Quatre estacions*, València: Tàndem.

Cano, Carles (2007), *Poemes sense diminutius*, ilust. Paco Giménez, Alzira: Edicions Bromera.

Casas, Lola (2001), *Retalls poètics*, ilust. Gustavo Roldán, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2001), *Poemes i Cançons. Bestiari*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2003), *Poemes i cançons de les quatre estacions*, ilust. Linhart i CD de Àngel Valverde, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2006), *Poemes petits*, ilust. Gustavo Roldán, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2007), *Música i poemes per a petits monstres*, ilust. Mercè Canals i CD de Pere Borrell, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2007), *Nit*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2008), *Cançons per a un bon Nadal*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2008), *Blanc*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2008), *Blau*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2008), *Negre*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2008), *Verd*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Desclot, Miquel (1992), *Bestiolari de la Clara!*, ilust. Lluïsa Jover, Barcelona: Ed. Luís Vives.
— (2001), *Més música, mestre!*, ilust. Fina Rifà, Barcelona: La Galera.
— (ed.) (2007), *Poesies amb suc*, ilust. Mercè Galí, Barcelona: La Galera.

Giménez, Llorenç (2001), *Els embarbussaments de Llorenç*, ilust. Carmela Mayor, València: Tàndem Edicions.
— (2003), *Les cançons de Llorens*, ilust. Carmela Mayor, València: Tàndem Edicions.

Lanuza, Empar de (2000), *Versos al sol*, ilust. Matilde Portalés, València: Tàndem Edicions.

Orobitg i Della, M. Josep (2008), *Disbagats*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Raspall, Joana (2002), *Escaleta al vent*, ilust. Picanyol, Barcelona: La Galera.

Sala-Valldaura, Josep M. (2002), *Disfresses*, ilust. Carme Julià, Barcelona: La Galera.

Torrents, Montserrat (2005), *Per què els gats miren la lluna?*, ilust. Matilde Portalés, València: Tàndem Edicions.

Con
da
i
ás
arcos
vella
caraveleiras
ó
da
camisas
son
pandeira
!
tecerei

4. A POESÍA INFANTIL NO SÉCULO XXI EN GALICIA

Blanca-Ana Roig Rechou, Marta Neira Rodríguez, Eulalia Agrelo Costas
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumo: Ofrécense datos cuantitativos da produción poética infantil e xuvenil galega do século XXI en relación co xénero narrativo e coa autoría masculina ou feminina desa produción. A seguir, atendendo ás correntes poéticas denominadas "poesía é xogo", "poesía é música", "poesía é conto" e "poesía é maxia", destácanse poemarios de autores e autoras avezados neste xénero, dos recoñecidos na literatura institucionalizada ou de adultos que se aproximaron á nenez e mocidade dende a poesía, dos que só achegaron un ou dous títulos poéticos á LIX galega aínda que xa fosen coñecidos pola súa participación noutros xéneros e, finalmente, das novas voces poéticas que se incorporaron e que veñen con forza renovada, ofrecendo, nalgúns casos, innovacións ou mesmo unindo, con novas olladas, todas as correntes. Remata o traballo cunhas breves conclusións sobre o feito poético dirixido aos máis novos na Galicia deste século.

Abstract: This paper offers quantitative data on the production of Galician Chidren and Young Adults Poetry in the 21st century as related to the narrative genre and male and female authorship within the aforementioned production. Next, paying attention to the poetical trends denominated "Poetry is play", "Poetry is music", "Poetry is tale" and "Poetry is magic", some books of poems by male and female authors of great expertise in this genre are pointed out, together with books of poems which have been recognised within institutionalised literature or literature for adults and which

approached childhood and infancy from poetry; books of poems which only introduced one or two poetic titles into Galician Children and Young Adults Literature even though their having been known for their participation in other genres and, finally, books of poems on new poetic voices which were incorporated and which have come with renewed strength and which sometimes offer innovations or link new trends through new points of view. The paper finishes off with some concise conclusions on the poetic work for children in the Galicia of the 21st century.

Palabras clave: Poesía infantil e xuvenil, poesía é xogo, música, conto e maxia, produción feminina.

Key Words: Children and Young Adults Poetry, female production, poetry is play, music, tale and magic.

Introdución

A poesía é, xunto co teatro, o xénero que dentro da Literatura Infantil e Xuvenil (en diante LIX) galega mostra maior debilidade, entre outras razóns, pola pouca atención que lle teñen prestado os diferentes axentes ao longo da súa historia. Nestes nove anos que correron do século XXI, contando o ano 2000, a poesía comezou a dar visos de normalización, aínda que cuantitativamente a súa produción continúe moi distante da narrativa, como se pode comprobar na táboa seguinte elaborada a partir dos *Informes de Literatura*[11]:

	2000	**2001**	**2002**	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**	**Total**
Poesía	13	15	34	16	14	12	24	13	13	**154**
Narrativa	57	79	76	55	97	83	99	85	112	**743**

11. Único observatorio bibliográfico descrito que, sobre e de literatura galega, se realiza en Galicia e que se pode consultar en www.cirp.es (Apartado "Recursos").

Se atendemos á voz autorial, observamos que dos cento cincuenta e catro poemarios publicados (non contabilizamos no cadro nin os libros colectivos nin as antoloxías), corenta e tres correspóndenlles a mulleres e cento once a homes, aínda que fosen realizados por vinte e seis mulleres e vinte e dous homes, cómputo que indica unha maior dedicación da muller ao xénero pero, pola contra, unha maior produción por parte do home.

Ante esta diferenza é de salientar que entre os poetas figuran autores que publicaron moitos títulos dende os balbucidos desta literatura e xa contan con poemarios que conforman o que poderiamos considerar canon selectivo (Fowler, 1988) do sistema literario infantil e xuvenil galego, como é o caso de Xoán Babarro e Antonio García Teijeiro. Tamén hai que destacar un importante número de títulos realizados por homes que conforman series didácticas máis ca literarias, aínda que non faltan estas últimas, como é o caso da realizada por Miro Villar, feitos que explican a maior produción.

No caso das poetas, tamén publicaron autoras moi recoñecidas neste sistema literario e moitas das súas obras xa se inclúen no canon citado, como é o caso de Ana María Fernández, Gloria Sánchez e Helena Villar Janeiro, por sinalar as que máis obras achegaron á LIX. Se ben observamos que as mulleres non publicaron ningunha serie didáctica nin literaria, elas optaron por unha maior produción baseada no xogo e repetición de sons, así como da que se considera poesía propiamente dita, feito que incide na consideración da muller como portadora do legado da transmisión oral.

Con anterioridade ao período que nos ocupa, como se pode seguir por outros traballos (Roig, 2000, 2002, 2008), a produción poética foi menor. En toda a historia da LIX galega, até o ano 2000, publicáronse cento catro poemarios, debidos a trinta e catro homes e dezasete mulleres, cincuenta menos que os editados nestes nove anos do século XXI.

En canto a un dos instrumentos canonizadores por excelencia, como son as antoloxías, non contabilizadas máis arriba, neste período, fronte ás once publicadas até o ano 2000, déronse a lume un

total de seis, que agora, como veremos, ademais de presentarse nalgún caso con paratextos máis axeitados aos destinatarios específicos desta literatura, non só acollen poemas de autores da literatura institucionalizada ou de adultos (como por exemplo Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez ou Celso Emilio Ferreiro), senón tamén daqueloutros pertencentes á LIX.

A poesía infantil. Século XXI

Os poemarios que se publicaron entre os anos 2000 e 2008 encádranse nas correntes formais que Roig, nos traballos xa citados, denominou "poesía é xogo", "poesía é música", "poesía é conto" e "poesía é maxia", unha tipoloxía que acae ben pedagoxicamente e fai máis doado realizar unha panorámica das obras nas que se emprega o verso, a rima e o ritmo dende as que van iniciando a nenez nas formas líricas, pois como dixo Ana Margarida Ramos (2007: 79)[12] "A atracção da criança pelo texto poético começa muito antes da alfabetização e do conhecimento do que é a poesia e verifica-se sobretudo através da sua vertente sonora e rítmica", até as que conforman a poesía propiamente dita (Cerrillo, 2004).

As tres primeiras correntes designan un conxunto de composicións que supón o contacto inicial da nenez coa poesía lírica, ao tempo que contribúe á súa socialización e ao seu proceso de crecemento e aprendizaxe. Estas composicións constituén o Cancioneiro Infantil (Cerrillo, 1990) que se caracteriza, seguindo a produción de transmisión oral, primeiro anónima e logo reescrita, pola súa sinxeleza no ritmo, rima e léxico e pola súa musicalidade, así como polo

12. Nun interesante artigo, no que ten en conta as opinións de teóricos como Aguiar e Silva, José António Gomes, Rui Marques Veloso e Sérgio Sousa, refírese á importancia que teñen as raizames orais e populares na produción poética para desenvolveren a creatividade infantil, a partir, sobre todo, da función fonosimbólica da linguaxe. Isto exemplifícao a través de textos de Luisa Ducla Soares, Matilde Rosa Araújo e João Pedro Mésseder, entre outros.

frecuente uso de estruturas repetitivas, logradas, frecuentemente, como sinalou Pedro Cerrillo na introdución deste monográfico, pola enumeración e encadeamento de elementos e polas estruturas binarias. Outras das súas características son, como apuntou José António Gómes (1993:45), "a reivenção verbal, as repetições de fonemas ou de combinações fonemáticas idénticas e a criação de efeitos onomatopaicos, aspectos particularmente apelativos para a criança, já que lhe permitem familiarizar-se, de uma forma lúdica, com ritmos, palavras ou movimentos simples". Neste tipo de composicións as estrofas breves máis usadas, moitas veces con retrousos, son os dísticos, tercetos, cuartetos, quintillas, redondillas, etc., e nelas, aínda que tamén se poden observar intencións didáctico-moralizantes, máis nunhas épocas que noutras, reléganse a un segundo plano o significado en favor da compoñente fónica que, en ocasións, desencadea en xogos de sons que acentúan efectos cómicos ao modo do *nonsense* e do insólito, das *nursery rhymes*, dos *limerick* e de moitas formas breves. Unha poética moi do gusto do lectorado agardado debido a que a nenez parte primeiro da atracción cara ao xogo poético e posteriormente interésase polas historias.

Pola súa banda, a corrente "poesía é maxia" é a que acolle aquelas composicións de autor que, sen renunciar a nada do comentado e mesmo practicando composicións unidas ás correntes anteriores, se enriquecen con formas poéticas máis libres, experimentais, con tropos, figuras retóricas, etc., converténdose, como sinalou Nogueira (2007) respecto da poesía institucionalizada dos noventa, nunha poética máis subversiva, directa e desenfadada. Esta poesía que, en parte ou no seu conxunto, é máis complexa polos ritmos e recursos estilísticos empregados, achégase a un máis amplo abano de temáticas, pois o poeta deita a súa ollada de forma máis abstracta sobre a realidade que o circunda, a natureza, os sentimentos, cuestións sociais e valores, sen esquecer en moitas ocasións os seus recordos da infancia e mesmo manifestando un certo compromiso ideolóxico e social. En definitiva, un facer poético máis reflexivo que non só se destina á nenez senón que se achega á adolescencia e a esa franxa de

idade que está na fronteira cara ao mundo adulto, ao que tamén se lle fan acenos.

En cada corrente abordaremos, por rigorosa orde alfabética de autoría, as obras que conforman o canon potencial (Fowler, 1988) debidas a autores e autoras:

1. Avezados na LIX galega neste e noutros xéneros.

2. Recoñecidos na literatura institucionalizada que se aproximaron á nenez e mocidade dende este xénero literario. Aínda que non sempre presentaron novidades, axudaron á consideración social da LIX, á súa normalización e, polo tanto, ao seu funcionamento como sistema literario con todo o que isto conleva.

3. Que só publicaron un ou dous poemarios ao longo da historia da poesía infantil e xuvenil galega, aínda que algúns deles xa fosen coñecidos pola súa traxectoria noutros xéneros.

4. Noveis que se incorporaron neste século XXI con forza renovada. Nalgúns casos ofreceron innovacións e tamén reescribiron con novas miradas.

Comentaremos boa parte das obras que forman o canon selectivo e algunhas das que están a constituír o canon potencial e que se distinguen pola calidade formal e temática.

Poesía é xogo e Poesía é música

Acollen aquelas composicións anónimas ou reescritas que, seguindo as formas e significados xa comentados, transmiten a cultura da contorna sociocultural na que se vive ou convive e os mitos e símbolos propios e universais que conforman o imaxinario infantil; tamén se dirixen á adquisición da linguaxe de forma lúdica. Trátase dos arrolos ou cantigas de berce, primeira intervención na psicoloxía infantil para preparar a nenez na entrada da seguinte etapa da súa vida; das rimas que acompañan os xogos cos que a infancia toma conciencia do seu esquema corporal (mans, dedos, cabeza, etc.) ou cos que os maiores pretenden divertir e ensinar aos máis novos

(xogos de cóxegas, de abaneos, de sandar, de cantar, de andar, de comer, etc.); das cancións e rimas de interrelación, tanto para repartir o xogo coma para inicialo ou realizalo; dos romances; das coplas e cantigas líricas polivalentes; das riolas, series ou xogos de resistencia; trabalinguas; panxoliñas e cantigas coas que celebrar a chegada das estacións, festividades, etc., ou coas que bailar ou simplemente cantar en soidade ou en compañía; e das adiviñas e refráns, composicións que pertencen á mnemotecnia e constitúen un material que gozou de grande axilidade na fixación por escrito. É dicir, todas as composicións que constitúen o Cancioneiro Infantil xa aludido.

Na historia da poesía infantil e xuvenil galega até o século XXI estas correntes "poesía é xogo" e "poesía é música" foron moi frecuentadas sobre todo a través de recompilacións, entre as que conviría salientar *Dedín. Dedín de pequenequín (folklore infantil)* (Ediciós do Castro, 1990), de Jesús Delso Sanz e outros, e un amplo grupo de libros de aula, como por exemplo, os debidos a Manuel Rico Verea ou a escritores e escritoras avezados que iniciaron estes tipos de composicións. Entre estes últimos foron pioneiros Xosé Neira Vilas quen, en colaboración coa súa muller Anisia Miranda, publicou *Cantarolas e contos pra xente miúda* (Akal, 1975) e *Cantarolas* (Edicións Xerais de Galicia, 1995), seguidos de Paco Martín e as súas recompilacións de adiviñas *O libro das adiviñas* (Akal, 1975) e *¿Que cousa é cousa...?: Libro das adiviñas* (Galaxia, 1985) e de Helena Villar Janeiro e Xesús Rábade Paredes, con *Cantan os nenos. (O libro de María)* (Xunta de Galicia, 1983). Un conxunto de obras dirixidas máis aos mediadores, tamén destinatarios neste sistema literario, pola súa contextura paratextual, que ao lectorado primario.

Neste período 2000-2008, entre os autores e autoras xa recoñecidas na LIX galega que se iniciaron con anterioridade e que continúan a ofrecer obras de posíbel encadramento nestas correntes polo uso das composicións citadas, aínda que na maioría reescritas, adaptándose así á modernidade, ás intencións e ás novas funcións que reclama a sociedade, son de salientar:

Xoán Babarro (Calvelo de Maceda, Ourense, 1947), un mestre moi comprometido coa renovación pedagóxica iniciada na década dos sesenta e, polo tanto, moi preocupado por achegar á nenez materiais poéticos para a súa formación artística e en valores, dende libros de aula até narracións, textos dramáticos e poemarios diversos[13], que deu ao prelo *Reino verde* (Planeta&Oxford, 2007), un poemario cuxas composicións parten de refráns populares ou glosas da oralidade, nun exercicio que recorda a *Cantares gallegos* (1863), de Rosalía de Castro, e ás composicións líricas da transmisión oral polo tipo de estrofas, recursos poéticos elixidos e o humor co que se visualizan os animais protagonistas.

Un gato caeu a un pozo
as tripas fixeron cua...!
Marcha don Gato,
funambulista,
tella por corda,
noite por pista,
e aplaude a lúa
contra a ventá.
arripitipí!
arripitipá!
(p. 49)

Antón Cortizas (Ferrol, 1954), quen até este período ofreceu, ademais de incursións noutros xéneros, mostras de composicións deste tipo[14]. En 2004 publicou na colección "Dediños" *Este é o maimiño*, *A pega rebuldá*, *Dedín, dedín...*, *Imos de paseo*, *Reirrei*, *Pedro Chosco*, *Este queixo, queixolán* e *Esta era unha vella* (Tambre, 2004), unhas obras que se presentan paratextualmente con furados para que, axudado cos dedos das mans, o lectorado primario aprenda as fórmulas líricas que se ofrecen e así favorecer o coñecemento do seu propio corpo e doutros contidos básicos da nenez, tales como as

13. Caso de *Contos de trabecín e trabezón* (Bruño, 1993) e *Cuco, cuquelo, ¿Que tes no fardelo?* (Edicións Xerais de Galicia, 1998).
14. Caso de *Historias e algún percance todas ditas en romance* (Galaxia, 1996) e *Contos de vento e de nunca acabar* (Galaxia, 1999).

cuestións numéricas, a situación de puntos xeográficos de Galicia, personaxes da mitoloxía popular, etc. Máis recentemente, no ano 2008, aplicou esta mesma técnica en *Sopra neste furadiño* (Editorial Embora, 2008), unha proposta lúdica en verso, na que o mediador debe convidar o lectorado infantil a soprar polo buraco que atravesa o álbum para darlle vida a toda unha serie de sucesos verdadeiramente sorprendentes. Nese mesmo ano, publicou *Vestida co arco da vella* (Editorial Embora, 2008), onde a voz poética, a través dun texto asentado na anáfora e no paralelismo, se dirixe a un receptor en segunda persoa, a quen lle suxire vestirse con roupas coloridas e adornarse con elementos da natureza para saltar á corda co arco da vella. En síntese, Cortizas ensaia unha poesía lírica didáctico-pedagóxica para traballar coa imaxinación contidos de aula e mesmo algún personaxe mítico galego.

Gloria Sánchez (Vilagarcía de Arousa, 1958), unha autora xa moi coñecida no sistema literario galego, iniciouse no período anterior con publicacións noutros xéneros e cun grupo de poemarios nos que percorreu todas as correntes sinaladas e polos que xa mereceu galardóns e consideracións varias polas reescrituras e innovacións que introduciu[15]. Continuou neste período esta corrente con *Adiviñas de animais* (Alfaguara/Obradoiro, 2004), onde, a través de versos sinxelos e sonoros, combinando as rimas asonantes coas consoantes e buscando unha doada memorización, volve conxugar recursos poéticos procedentes da lírica de transmisión oral con trazos como a sorpresa e o humor, pero tamén recorre á disposición das letras, que dotan as grafías de capacidade plástica e expresiva, para descubrir o que se agocha detrás de cada adiviña. O mesmo fai en *Adiviñas monstruosas* (Rodeira, 2006), onde mestura elementos líricos, historias populares e mitoloxía, xa que os principais protagonistas son monstros temidos ou queridos polo destinatario (Coca, Santa Com-

15. É o caso de *Rimas con letra* (Edicións Xerais de Galicia, 1991); *Fafarraios* (Premio Merlín 1990, Edicións Xerais de Galicia, 1991); *Bichos con gaseosa* (Bruño, 1992) e *303 Adiviñas* (Edicións Xerais de Galicia, 1994).

paña, Frankenstein, o Home do Saco e a Man Negra, entre outros), que os coñecen pola contorna social, a literatura ou o cinema, aínda que agora lles son presentados, tanto polos debuxos de Purificación Hernández (Barcelona, 1975) coma pola escritora, con trazos humorísticos:

> Unha saba da cama
> con cadenetas,
> pasa as portas pechadas
> e mais abertas.
> Bebe *Fanta ás mañás*
> se está ben fresca.
> Logo arrota e refunga:
> «Uúuuuuuuu!»,
> con voz aceda. [p. 37]

Tamén achegaron mostras a estas correntes outros autores e autoras que publicaron algún título con anterioridade a este período, pero que agora non pasan de un ou dous poemarios, como é o caso de Sabela Álvarez Núñez (Lugo, 1954)[16], con *Adiviñas para xogar* (Ir Indo, 2000). Doutra banda, entre as novas voces incorporáronse a estas correntes cinco autores e autoras[17], que tamén seguen liñas abertas en anos anteriores, e Gloria Mosquera Roel e Almudena Janeiro, con *Mamá Cabra. Cantos Rodados* (Editorial Primerapersona/Xunta de Galicia, 2002) e *Contos en cantos* (OQO Editora, 2008) respectivamente, dúas iniciativas nas que se mesturan a literatura e a música e se dá cabida a poetas actuais e a composicións próximas á transmisión oral, neste momento en soportes audiovisuais.

16. Con anterioridade xa publicara *Adiviñas de papel. Xogar para adiviñar* (Ir Indo Edicións, 1999).
17. Como é o caso de Carmen Baz, con *Xogando ás adiviñas* (Everest Galicia, 2005); Alicia Borras, con *Quen son?* (Galaxia, 2006); Toño Núñez, con *As cores da vida* (Ir Indo Edicións, 2004) e *Macedonia de frutas* (Ir Indo Edicións, 2004); Emilia Rosende, con *O circo/Cousas da rúa* (Concello de Tui, 2005) e Begoña Varela Vázquez, con *Mentiras/Arrolos e Rodas/Pandas* e *Trabalinguas* (Everest Galicia, 2008).

Poesía é conto

Nesta corrente atendemos aos relatos, lendas e fábulas transmitidos inicialmente de forma oral, en prosa ou en verso, nos que se contaban feitos históricos, vidas de santos ou fazañas de heroes, a través da recorrencia a elementos fantásticos e marabillosos, partindo sempre da veracidade dos acontecementos narrados. Comezaron tamén por seren creacións anónimas do pobo, posteriormente reescritas, e mesmo reflexos dunha determinada cosmovisión, ademais de caracterizárense pola non localización no tempo e no espazo e pola presenza duns personaxes estereotipados. A súa primeira función foi a de ensinar entretendo e a de transmitir os valores socioculturais dunha comunidade.

Con respecto aos contos, modalidade textual de maior profusión, debemos sinalar que, malia nun inicio non constituíren un entretemento infantil, foron a base da literatura dirixida á infancia e adolescencia, que os acolleron como propios. Os contos de fadas, marabillosos, de animais e outros moitos sobre o imaxinario infantil ofrecéronlle á nenez novas dimensións, pois a súa forma e estrutura suxiren imaxes que lle serven para canalizar os seus propios ensoños e vida.

A partir destas formas de narrar foron moitas as reescrituras que se fixeron, máis en prosa que en verso, optando os escritores por darlles un uso referencial, lúdico, ideolóxico ou humanizador, como ten indicado en varios foros Caterina Valriu. Alén destas reescrituras, nestes primeiros anos do século XXI, tamén seguen a aparecer toda unha serie de relatos rimados nos que conviven a fantasía e a realidade, nos que se recupera a tradición clásica e mesmo se ofrecen temáticas máis próximas á infancia e xuventude actual. O humor e o ludismo están moi presentes nestas composicións e, en ocasións, contribúen a enxalzar valores, tales como a a defensa ecolóxica, o respecto á diferenza, etc., e mesmo contidos transversais requiridos pola sociedade, sobre todo, dende a institución escolar, que exerce sobre o destinatario desta literatura grande influencia debido ao moito tempo que nela pasa.

Esta "poesía é conto" tamén foi frecuentada por escritores e escritoras avezadas na LIX, non só na poesía senón noutros xéneros, como é o caso de:

Xoán Babarro, que xa publicara outros títulos nesta corrente[18] e que deu a lume un conxunto de relatos rimados nos que segue a manifestar a súa poética e a insistir en temáticas xa practicadas (actualización de personaxes do imaxinario infantil, presentación e defensa da natureza, aprendizaxe de contidos escolares, etc.), pero nos que priman a fantasía e o absurdo con tinturas lúdicas. Así, publicou *Un circo de nubes* (Everest Galicia, 2000), onde se relata, a través de pareados e con ritmo acelerado, as absurdas aventuras dunhas extravagantes nubes que se relacionan, en ocasións, con personaxes de contos tradicionais. Un ano despois, en *Carpametacarpadeduna* (Edicións Xerais de Galicia, 2001), un título concibido a modo de amálgama por referirse aos dedos das mans que asumen o seu protagonismo e no que xa se amosa o gusto do autor pola creación de novos termos e polo xogo coas palabras, Babarro desenfía a historia duns larpeiros personaxes que viaxan ao País das Pinturas, onde as cores son claves para espertar múltiples sensacións. En *Deseñadora de hora en hora* (Luís Vives/Tambre, 2004), por medio de breves intervencións da voz narradora, os diálogos versificados dos protagonistas e a partir dun texto inzado de fórmulas repetitivas, relátase o acontecido a unha cadela de frade que quixo converterse en deseñadora. En *Mouchiño Mou* (Galaxia, 2007), a partir de estrofas de tres ou catro versos, preséntase a tenra biografía dun pequeno moucho, a través da que se quere ensinar e advertir os máis pequenos dos seus propios cambios físicos, así como da importancia de reparar nos elementos que caracterizan a súa contorna.

Por outra parte, en títulos como *Lobo lobo* (Everest Galicia, 2000), un relato de ritmo áxil, iconoclasta e divertido no que se toman elementos dos contos de transmisión oral (Carrapuchiña, os Sete Cabritiños e o Lobo), transgrédense as historias e funcións das que se parte. Na mesma liña está *Tres contos do máxico tres* (Sotelo Blanco

18. É o caso de *Dez eran dez* (Edicións Xerais de Galicia, 1996) e *A tea de araña que todo o apaña* (Edebé-Rodeira, 1998).

Edicións, 2002), onde o lobo comparte protagonismo con outros personaxes moi recoñecíbeis pola infancia, como os porquiños, o raposo lambón ou a princesa namorada. Estes contos, de argumento moi sinxelo e que alteran fórmulas fixas dos relatos tradicionais, están cargados de humor e gracia e posúen un mesmo denominador común, o número tres, destacábel polo seu carácter máxico.

Fronte a estas obras fantásticas e modificadoras do conto popular, n'*Os feitizos de Medea* (Everest Galicia, 2001) recréase unha das historias amorosas máis intensas da cultura clásica, a de Xasón e Medea, que se asenta agora nunha estrutura ancorada en versos de arte menor agrupados en tetrásforos con rima nos pares e nunha linguaxe clara e expresiva, converténdose nun excelente estímulo para incentivar o interese pola lectura dos grandes textos clásicos greco-latinos.

Alén destas obras, Babarro é autor dunha serie didáctico-literaria constituída por *O lazo de patinar*, *A néboa das escondidas*, *O arco da vella* e *O boneco de neve* (Combel Editorial, 2001) na que se explica a orixe e desaparición de fenómenos atmosféricos como o xeo, a néboa, o arco da vella ou a neve.

Antón Cortizas, tamén se achegou a esta forma de contar con *Dominicus, o dragón* (Luís Vives/Tambre, 2002), unha historia aderezada polo *nonsense*, polos reiterados xogos de palabras e pola intervención dun narrador que opina e manipula a historia. Nesta ocasión o dragón é usado como atracción turística até que perde as súas habelencias tradicionais e é rexeitado pola veciñanza, pero como conserva as súas mañas consegue que triunfe a aceptación do diferente.

Antonio García Teijeiro (Vigo, 1952), outro mestre que se comprometeu coa renovación pedagóxica e coa literatura dirixida aos máis novos con oficio e dedicación, participou en distintos xéneros e tamén nas correntes poéticas xa comentadas con obras que mereceron incluso reedicións[19], feito pouco habitual na poesía. Neste

19. Nas correntes "poesía é xogo" e "poesía é música" xa publicara *Coplas/Nenos/Aloumiños* (Galaxia, 1988), algunha delas reeditadas en 2008; *Cacarabín, cacarabón* (Edelvives, 1991) e *Unha chea de aloumiños* (Galaxia, 1998). En "poesía é conto", *Ladrándolle á lúa* (Sotelo Blanco Edicións, 1997).

período publicou *Honorato, o rato namorado* (Edicións Xerais de Galicia, 2007), no que a voz que tutela a narración debulla a historia de Honorato, un grande admirador dun poeta chamado Frederick, que lle escribe poemas á Lúa da que está namorado e da que só recibe desdéns. Nesta obra, na que xa se observan dous trazos característicos da poética de García Teijeiro, como son as homenaxes a outros poetas e as alusións á Lúa, tamén se aprecian o lirismo, a sensibilidade, a tenrura e a harmonía rítmica buscados a través da repetición e dun rico léxico cargado de sonoridade.

Gloria Sánchez, que xa contribuíu anteriormente a esta corrente[20], deu a lume *Dez piratas* (Alfaguara/Obradoiro, 2006), poemario cheo de comicidades no que se dá conta das aventuras dun personaxe-tipo, o pirata, que, como sinalaron Sara Reis da Silva e Ana Margarida Ramos (2008: 164) continúa a revelarse "pelas associações simbólicas que foi integrando, um motivo eficaz e uma personagem-tipo recorrente no que à produção literária de potencial recepção infantil diz respeito, motivando empatias e promovendo a identificação dos leitores com um universo fantástico e alternativo".

Entre os poetas con traxectoria na literatura institucionalizada ou de adultos, abeiraron á "poesía é conto": Pepe Cáccamo (Vigo, 1950), con *O dinosaurio Belisario* (Kalandraka Editora, 2001), unha historia retranqueira en verso na que se enaltece o triunfo da liberdade fronte á opresión dos poderosos, por medio da parábola representada por un déspota dinosauro que, tras ser derrocado polos nenos e nenas do lugar, se verá obrigado a refuxiarse nun armario. Ramón Caride (Cea, Ourense, 1957), que xa atendera á LIX dende outros xéneros, con *Un coelliño na beiramar* (Everest Galicia, 2007), un relato que incide no coñecemento e o respecto ao mar, á ecoloxía e ao medio ambiente. Yolanda Castaño (Santiago de Compostela, 1977), con *Punver* (Galaxia, 2006), primeira incursión na LIX da autora que ten como protagonista un personaxe pouco frecuentado como é un verme punki. Bernardino Graña (Cangas do Morrazo, Pontevedra, 1932), autor xa

20. Fíxoo con *A raíña de Turnedó* (Edicións Xerais de Galicia, 1996) e *Carlos Quinto* (Xunta de Galicia, 1999).

recoñecido pola súa produción noutros xéneros e mesmo nesta corrente poética[21] e que agora dá ao prelo *Tres vellas fábulas novas* (Everest Galicia, 2006), composicións escritas nun verso influenciado polo ritmo ternario próximo ao da muiñeira e que versan sobre o coidado do medio ambiente, seguindo a característica deste xénero ao transmitir unha ensinanza por medio de animais humanizados. Ramón Loureiro (Fene, 1965), con *A saga de San Ferreol* (Biblos Clube de Lectores, 2007), un texto poético no que resoa o mundo máxico do que gustaban autores como Álvaro Cunqueiro e no que se dá conta da chegada de San Ferreol nun barco bretón a Galicia. Xosé Miranda (Lugo, 1955), con *O coello Federico e os morodos* (Edicións Xerais de Galicia, 2000) e *Federico na silveira* (Edicións Xerais de Galicia, 2006), nos que se recollen as aventuras vividas polo protagonista nuns textos abusivos nas súas rimas, e *Piratas polo Miño* (Tambre, 2006), no que, por medio dun verso coidado no seu ritmo e con elementos humorísticos, se achega ao mundo da pirataría sen esquecer as referencias a figuras da literatura galega. María Victoria Moreno (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1941-Pontevedra, 2005), da que no ano do seu falecemento saíu a lume *Eu conto, ti cantas...* (Edicións Xerais de Galicia, 2005) que acolle tres contos rimados, dous deles publicados con anterioridade, nos que se reflicte a relación da nenez co mundo que a rodea e mesmo a estreita relación da autora co mundo animal, especialmente cos cans. É de salientar Miro Villar (Cee, 1965), que inicia neste período unha serie de relatos publicados por Edicións Xerais de Galicia e protagonizados pola marmota Carlota. Son tres álbums titulados *Carlota, a marmota* (XXIXº Concurso Nacional de Contos Infantís O Facho 1998, 2000), *Carlota e a bota perdida* (2002) e *Carlota e a gaivota patiamarela* (2006), nos que con marcada musicalidade, a través de estrofas de sete versos e un léxico moi adecuado ao lectorado esperado, se incide na solidariedade e na concienciación ecolóxica.

21. Anteriormente publicou *O oso mimoso* (Edicións Xerais de Galicia, 1992); *Rata Linda de Compostela*, (Edicións Xerais de Galicia, 1994); *O Quirico lambón* (Edicións Xerais de Galicia, 1997) e *O gaiteiro e o ratiño* (Xunta de Galicia, 1999).

Outras voces xa recoñecidas no sistema literario infantil e xuvenil noutros xéneros aproximáronse á poesía dende esta corrente, é o caso de Concha Blanco (Lires, Cee, 1950), con *A casa de cartón* (Everest Galicia, 2000), Ánxela Gracián (Castroverde, Lugo, 1968), con *Camiño solitario* (Galaxia, 2006), e Manuel Lourenzo González (Vilaboa, Pontevedra, 1955), con *O patadón* (Edicións Xerais de Galicia, 2001).

Os autores e autoras que se iniciaron neste período incorporaron ao canon potencial sesenta e sete obras[22], que recollen relatos versificados frecuentemente en álbums infantís nos que o labor do ilustrador obtén a mesma consideración có do narrador, pois estes libros constituénse en "artextos" (Agra e Roig, 2007), produtos nos que a lectura visual e textual é imprescindíbel para a comprensión global da historia que se conta.

---

22. Debidas a Eva N. Abeledo, con *Pipo, pastor de xoaniñas* (Everest Galicia, 2001); Daniel Ameixeiro, con *Xan e Pericán* (Finalista do Premio Merlín 2003, Edicións Xerais de Galicia, 2004); Azucena Arias Correa, con *A casa do grilo e da chicharra* (Ir Indo, 2000) e *A cadela e o óso* (Ir Indo Edicións, 2001); Mon Daporta Padín, con *Un conto de galiñas* (A Nosa Terra, 2005); Xoán R. Cuba, con *O caracol Remoldiño* (Edicións Xerais de Galicia, 2003) e *Remoldiño vai á feira* (Edicións Xerais de Galicia, 2007); Jacobo Fernández Serrano, con *A gardería de dona Bixelmina* (Edicións Xerais de Galicia, 2005); Ánxeles Ferrer, con *Os señores meses* (Edicións Xerais de Galicia, 2000) e *¡Ola, son a Lúa!* (Everest Galicia, 2002); Xoán A. García López, con *Ameixa fina e Patexo. Conto infantil* (Ed. de autor, 2000); Anxos Garabana, con *Amora* (Kalandraka Editora, 2003); Eva Mejuto, con *A casa da mosca chosca* (Kalandraka Editora, 2002); Marisa Núñez, con *Rato Tom e rata Tomasa* (OQO Editora, 2005) e *Ovos duros* (OQO Editora, 2007); Toño Núñez, con *Amores de gato e rato* (Kalandraka Editora, 2004) e *O pirata Metepata* (Baía Edicións, 2006); OLI, con *Once damas atrevidas* (Kalandraka Editora, 2001) e Irene Pérez Pintos, con *Ire* (Kalandraka Editora, 2000) e *O porco centelludo* (Edicións Xerais de Galicia, 2003). A estes contos rimados hai que sumarlles varias series didácticas como son as realizadas por Mon Daporta Padín en A Nosa Terra: "Os contos da rata Luísa" (2002); "Os amigos da rata Luísa" (2002); "A rata Luísa" (2003); "Antón e Pompón" (2005, 2006) e os títulos, que presentan as mesmas características paratextuais, *A Mosca/O peixe/A ra/A xoaniña* (2006), e por Xan Rodiño, en Sotelo Blanco Edicións, "Contos para crecer" (2002).

Poesía é maxia

Acolle aquelas composicións que constitúen a "poesía por antonomasia" e caracterízase, ademais de polo xa comentado, pola innovación e porque formalmente, en moitos casos, rompe coas estruturas máis clásicas ao combinar nun mesmo poemario versos de diferentes medida, rima e estrofas irregulares. Esta poesía máis experimental, sen renunciar a nada do anterior, repetimos, tamén explora, por exemplo, o poder suxestivo do grafismo das letras, recuperando o acróstico e non resistíndose á influencia do caligrama, así como a "a não hierarquização da palavra (permitindo-lhe, assim, todas as combinações possíveis) que o poema moderno persegue" (Gomes, 1993: 80), por medio da liberdade ou ausencia da puntuación.

No que ás temáticas se refire neste século XXI afóndase nos conflitos sociais, na existencia humana, nos elementos culturais e identitarios, nomeadamente a lingua galega, e na transmisión de valores como a paz, a liberdade, o amor, a ecoloxía, o fomento da lectura, etc., que agora son abordados, en ocasións, a través dun exercicio literario repleto de simbolismo e xogos interxenéricos, intertextuais e interartísticos, que esixen do lectorado meta quizais unha maior formación e capacidade de abstracción. Tamén son de destacar a pegada dos recordos da infancia, así como as homenaxes e recoñecementos a personalidades de diferentes ámbitos (escritores, músicos, filósofos, cineastas, etc.) que teñen influenciado a algúns dos autores e autoras. Tamén se caracteriza esta tipoloxía poética por un maior coidado na selección e combinación do léxico, encamiñado á consecución dunha maior carga de expresividade que tenta espertar no lectorado agardado, moitas veces na fronteira cara ao mundo adulto, sentimentos, unha actitude comprometida e mesmo o pracer ofrecido por uns poemas cargados de sensorialidade.

Entre os escritores e escritoras avezadas na LIX galega son de salientar:

Xoán Babarro, que deu a lume *Ten, ten a miña casa ten...* (Galaxia, 2001), unha contextualización lírica da casa imaxinaria do poe-

ta segundo o punto cardinal polo que a construción se observe. Galicia, a través da súa toponimia, pero tamén a través de elementos naturais, identitarios, culturais ou literarios, é o obxecto poético, evocado como un mundo misterioso e suxestivo, sobre o que xiran as composicións, de gran variedade formal e no que o ritmo vén dado pola sonoridade dos topónimos ou mesmo por figuras de repetición, tales como o paralelismo, a aliteración ou a *derivatio*. Os recursos empregados están en función dunha lograda expresividade poética malia o emprego de fórmulas da lírica popular, que dan protagonismo á oralidade e á inclusión de formas dialectais. Trazos que se poden ver en:

O bardo de Ponteceso
co seu faroliño aceso
vai cantando por Nemiña
unha antiga ladaíña
para que o sintan no mar
os que están a navegar.
E os piñeiros
rumorosos
e altaneiros
a zoar
e cantar
alumados
do luar (p.15)

Nesta mesma liña, en colaboración coa súa muller Ana María Fernández, outra potente voz poética da LIX galega como veremos, encádrase *Do A ao Z. Galicia* (Everest Galicia, 2008), unha proposta poética alegre, sentida e didáctica, cun forte signo ecosistémico, na que tradición e modernidade se confabulan para que as novas xeracións viaxen por Galicia na descuberta dos seus signos identitarios (a lingua, a literatura, a vestimenta, a industria, etc.), que han de coñecer, atesourar e fomentar neste mundo global que todo trata de uniformar, por medio das novas tecnoloxías que tamén son poetizadas.

Antón Cortizas, que publicou *Era unha vez na quimbamba* (Luís Vives/Tambre, 2006), onde se mesturan a fantasía e a realidade nu-

nhas historias cuxos personaxes se caracterizan polo seu comportamento extravagante ou afastado da norma. Estas composicións, que estabelecen intertextualidades con outros xéneros, están preñadas de elementos da transmisión oral e nelas o xogo coa linguaxe, o ludismo, o humor e o *nonsense* asumen un papel de relevancia, como ten sinalado Isabel Soto (2007).

Ana María Fernández (Palma de Mallorca, 1949), unha das mestras que máis apostas realizou polo xénero poético, tamén promoveu a renovación pedagóxica e dentro dela a importancia da literatura en xeral, por iso non só se manifestou como autora ou coautora de poemarios, narracións e textos dramáticos, senón que como poeta percorreu con anterioridade varias das correntes que se contemplan[23]. Na corrente "poesía é maxia" publicou neste período *Tres voltas ó planeta* (Everest Galicia, 2000), onde un contiño pequeno desenfía, cunha rica linguaxe e cun forte poder suxestivo, poemas nos que conviven as formas máis tradicionais (paralelismos, repeticións ou rimas asonantes de verso curto) ao pé daqueloutras máis innovadoras (versos longos ou rima libre) e que transmiten valores sen esquecer a promoción da lectura. N'*A casa de había unha vez* (Edicións Xerais de Galicia, 2001) a autora animou novamente á lectura a partir dunha serie de composicións que non se esquecen do herdo da transmisión oral e nas que destaca o percorrido realizado por personaxes tan coñecidos como a Carrapuchiña Vermella, o Lobo, o Soldadiño de Chumbo, Brancaneves e os Sete Ananiños, entre outros, que son tratados de forma referencial e lúdica cunha intención desinhibidora ou inconoclasta.

A natureza e o mundo animal, así como a súa defensa, son abordados en *¿Quen vive aquí?* (Galaxia, 2004) e *Poemas que me cantou o grilo* (Tambre, 2007), a través do xogo coa disposición dos versos, normalmente curtos, que interactúan coas ilustracións e nos que

23. En relación á "poesía é xogo" e á "poesía é música" deu a lume *Pola rúa dos versos* (Edelvives, 1990) e *Oliña de azucre* (Edelvives, 1995) e, en "poesía é maxia", *Ondas de verde e azul* (Edicións Xerais de Galicia, 1994).

predomina a rima consoante. A súa linguaxe é moi sinxela e abonda en recursos fónicos como son as repeticións e o paralelismo, o que favorece a cadencia dos versos e acentúa o ritmo dunhas composicións que non perden as resonancias da transmisión oral.

Por outra parte, en *Amar e outros verbos* (Premio Lazarillo de Creación Literaria 2001, Everest Galicia, 2002) e *O país de amarnos* (Everest Galicia, 2004), a autora deu un gran cambio con respecto á súa produción anterior ao dirixirse explicitamente ao lectorado mozo ou de fronteiras. Insiste agora máis nas figuras, ritmos e rimas da poesía e non só nas que a unían á lírica de transmisión oral. De novo a natureza e a presenza, por riba doutras temáticas, do amor ou a reflexión sobre a existencia humana son trazos destes poemarios, pero tamén as suxestivas imaxes e un léxico rico e coidado, así como sensual e emotivo.

Vivir é lembrar que ficas no presente,
que hai algo por dentro
que buliga,
que fai cóxegas,
que te espreguiza nas mañás cedo,
ó sentires o sol tras das paredes.
Vivir na compañía.
De feito, un vive porque outros viven
e queren que sintas canda eles
a infinitude do Universo.
Cada un dos días da túa vida,
cantas,
espreitas,
agardas,
protestas,
choras…,
e segues aquí, nalgún lugar
que cheira a porcelana,
a cuarzo,
a mar ou a herba,
pero amando, amando sempre
porque se non
é que es amigo da morte.
(*Amar e outros verbos*, p. 57)

Antonio García Teijeiro, outra das potentes voces poéticas que atendeu ao lectorado infantil e xuvenil consolidouse agora nesta corrente que xa iniciara nos períodos anteriores[24]. Publicou varios poemarios nos que, sen se privar, xoga con todos os trazos estilísticos que a poesía lle permite. Atendendo ás temáticas é de salientar que en d'*O que ven os ollos dos nenos* (Edicións Xerais de Galicia, 2000) e *¡Ai, canto falan as pombas que falan!* (Ir Indo Edicións, 2002), a defensa da paz, a denuncia das guerras e a maldade, a posíbel harmonía entre culturas diferentes, o amor, a esperanza e a natureza ocupan a centralidade dos poemas que se caracterizan nunhas ocasións pola súa proximidade á prosa poética e noutras pola súa musicalidade, e nos que o autor retoma un dos trazos da súa escrita, como é a recorrencia a homenaxes a escritores galegos e doutras latitudes. Todo o comentado tamén se atopa en *Paseniño, paseniño* (Everest Galicia, 2003), *Chove nos versos* (Edicións Xerais de Galicia, 2004), no volume bilingüe *Bicos na voz. Besos en la voz* (Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004), en *Cando caen as follas* (Everest Galicia, 2006) e en *Á sombra do lueiro de papel* (Everest Galicia, 2007), títulos nos que o autor intertextualiza, ben lembrando ben citando explicitamente, con poetas galegos ou doutros ámbitos. Por medio de estrofas de tres e catro versos moi curtos, cantares, coplas ou cuartetas, pero tamén con versos soltos e libres, dáse voz a elementos da natureza (entre eles salienta a Lúa) e fenómenos atmosféricos, guerras destrutoras de soños da nenez e mesmo sentimentos e emocións do ser humano. Son unhas composicións embriagadas pola musicalidade e por un xogo lingüístico afín ao lectorado esperado.

24. É o caso d'*As catro estacións* (Galaxia, 1991); *Ventos* (Edicións Xerais de Galicia, 1992); *O cabalo de cartón* (Edelvives, 1992); *Fantasía en re maior* (Edelvives, 1994); *Sempre quenta o sol* (Alfaguara/Obradoiro, 1994); *Lueiro de papel* (Edicións Xerais de Galicia, 1995); *Ó outro lado da esquina* (Bruño, 1996); *Na fogueira dos versos* (Premio Merlín 1996, Edicións Xerais de Galicia, 1996); *En voz baixa* (Edicións Xerais de Galicia, 1998); *Unha chea de aloumiños* (Galaxia, 1998); *A fala das pombas que falan* (Xunta de Galicia, 1999) e *Caderno de fume* (Anaya, 1999).

En *Palabras envoltas en cancións* (Galaxia, 2000), *Aire Sonoro* (Finalista do Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, Ir Indo Edicións, 2001) e *Petando nas portas de Dylan* (Galaxia, 2007), García Teijeiro homenaxea á música referíndose ben a grupos míticos (The Beatles, Rolling Stones, The Doors, Queen ou Oasis) ben a intérpretes da música clásica (Busoni ou Beethoven) ou da máis moderna (Bob Marley, Bob Dylan, David Bowie ou Alanis Morissette), ademais de poetizar nalgún caso sobre o mundo musical en xeral (instrumentos, sons, partituras, etc.), en ocasións facendo un uso autárquico da puntuación e mesmo da distribución das composicións.

No seu último poemario neste período que estamos a comentar, *Bolboretas no papel* (Luís Vives/Tambre, 2008), recompílanse todas as características da súa poética anterior, que foi configurando dende a década dos oitenta e á que lle foi engadindo novos trazos ou remarcando algúns dos xa practicados para mostrar elementos da natureza, a identidade, a inxustiza, a liberdade, a paz ou diferentes sentimentos e emocións, a través dunha poesía máis experimental influenciada polos trazos humorísticos e mesmo surrealistas.

Por outra banda, xunto a outros poetas que ocupan o canon noutros ámbitos lingüísticos do Estado español, no que tamén García Teijeiro é considerado un referente no seu canon selectivo, publicou *Contos e poemas para un mes calquera* (Planeta&Oxford, 2006), un poemario bilingüe (castelán-galego) no que, en colaboración con Jordi Sierra i Fabra (Barcelona, 1947), se xoga coa narrativa e a poesía para ofrecer ao lectorado agardado textos literarios para cada día do mes, predominando nos poéticos os versos curtos e agrupados en estrofas de rima asonante; e *Trobalinguas* (Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2005), un poemario no que tamén participaron outros escritores e escritoras do ámbito español.

Parte do comentado pode apreciarse en:

> Pombiña que escribes
> co peteiro *paz*,
> debuxa no CEO
> as algas do mar.

Escribe un poema
cos versos de sal
e cóntalle ó vento
historias do val.
Pombiña que escribes
co peteiro *paz*.
Rebule algareira
aquí no pombal.
(*¡Ai, canto falan as pombas que falan!*, p. 8)

Nesta longa noite
de lúa
chove no meu corazón,
chega a modo a primavera,
loce brillante o solpor.
(*Chove nos versos*, "Longa noite de choiva (Homenaxe a Celso E. Ferreiro), V" [p. 71])

A xordeira de Beethoven
semellaba de mentira,
convertía os instrumentos
en fermosas fantasías,
en sonatas, en concertos,
en grandiosas sinfonías.
¡Que xordeira a de Beethoven,
... de mentira parecía!
(*Aire sonoro*, p. 64)

Helena Villar Janeiro (Becerreá, Lugo, 1940), unha mestra preocupada pola falta de alimento literario en lingua galega para a nenez e pola renovación pedagóxica no seu momento, ofreceu con anterioridade outros títulos, ademais do xa citado *Cantan os nenos. (O libro de María)*[25]. Neste período deu a lume *Belidadona* (Luís Vives/Tambre, 2002), *Na praia dos lagartos* (Premio Arume 2003, Ediciós do Castro, 2004) e *O souto do anano* (Alfaguara/Obradoiro, 2007). Nestes tres poemarios, nos que se conxuga a tradición e a

25. É o caso d'*O libro que non se quería pechar: lecturas ciclo inicial EXB* (SM, 1984) e *A campá da lúa* (Edicións Xerais de Galicia, 1999).

modernidade, a natureza, nomeadamente os animais, é a temática central en torno á que xiran as composicións, aínda que nelas non están ausentes elementos autobiográficos da autora, tales como lugares da terra natal, recordos e experiencias persoais, afeccións, etc. transmitidos fundamentalmente por medio da voz de personaxes como Belidadona quen:

> Naceu Belidadona
> na diminuta aldea
> do curuto dun monte
> dunha afastada serra,
> no país dos mil ríos
> e milleiros de estrelas,
> de antigos petroglifos
> sobre laxes moi vellas,
> de soles fuxidíos
> e as lúas cheas. (p. 8)

Villar Janeiro, en coautoría co seu home Xesús Rábade Paredes (Cospeito, 1949), tamén deu a lume *Dona e Don* (Galaxia, 2004), onde de novo os animais son os protagonistas, así como os fenómenos atmosféricos ou as formas numéricas. Retómanse nel os primeiros trazos que os autores deron a coñecer nos seus poemarios iniciais, nos que ofrecían composicións que se prestan para ser musicadas debido ás técnicas poéticas, á súa extensión e á facilidade de memorización.

Entre os autores e autoras que proveñen da literatura institucionalizada son de salientar: Pepe Cáccamo, que se estrea na poesía infantil propiamente dita con *Lúa de pan* (Premio Arume 2001, Ediciós do Castro, 2002), un poemario do que o xurado destacou a "mestría constructiva dos poemas", "a fonda expresividade lírica", o "sabio tratamento musical do verso" e o "gran acerto e sensibilidade, a imaxinación, a fantasía e as facultades creativas lúdicas do mundo infantil". Os seus poemas están cargados de humor e invocacións ao absurdo, con intención de que sirvan para ler, oír e mesmo recitar, e neles mestúranse recursos métricos da lírica oral coa disposición e

ruptura de versos e estrofas para abordar temáticas próximas ao lectorado máis novo (vida animal, vexetal e humana, contornas e personaxes, vivencias interiores, etc.). Marica Campo (O Incio, 1948), unha autora que xa fora recoñecida no ano 1983 por unha peza teatral no Premio O Facho, aínda que en realidade pasou a formar parte da LIX con *Abracadabras* (Premio Arume 2005, Ediciós do Castro, 2006). Trátase dun poemario no que se achegan obxectos e personaxes da cidade, animais do "meu zoo" e mesmo "Cousas varias" e no que salientan o uso da metáfora e a intertextualidade con personaxes do imaxinario infantil, Peter Pan e Pinocho, recreados a través do romance. Destaca a composición final, a modo de epílogo e cun fin ideolóxico, na que se apela ao lectorado como responsábel da supervivencia da lingua, que, á súa vez é a chave para descubrir o tesouro que representa a propia terra galega. Ramiro Fonte (Pontedeume, 1957-Barcelona, 2008) pasou a formar parte da LIX en 2008, ano no que faleceu, con *Xardín do pasatempo* (Tambre, 2008), un poemario intimista, de coidada factura formal e culturalista, no que se realiza un xogo entre o Xardín do Pasatempo real de Betanzos e as súas lembranzas nostálxicas da infancia, reflectidas na paisaxe e no que hai referencias a escritores e personaxes da literatura universal, das artes e ciencias, como o cinema ou a filosofía, a feitos históricos, etc.

Entre as voces xa recoñecidas no sistema literario infantil e xuvenil dende outros xéneros, e que se aproximaron a esta corrente no período 2000-2008, destaca Concha Blanco, con *Poemas para pintar* (Sotelo Blanco Edicións, 2006) e *Cantos da rula* (Premio Arume 2007, Ediciós do Castro, 2008), nos que se poetizan a natureza circundante, a xeografía galega ou o mundo dos soños cun ritmo e léxico coidados, sen esquecer as referencias a certas cuestións sociais (a fame, as guerras, etc.) e a exaltación da terra galega cun transfondo ideolóxico, que nos recorda a obra poética de Manuel María; e Paula Carballeira (Fene, Ferrol, 1972), que se estreou con *Contatrás* (Edicións Positivas, 2006), unha obra vangardista na que, como é habitual na autora, o eixo temático principal do poemario son as

referencias infantís aos temores máis habituais da nenez. O humor é usado fundamentalmente para se referir a personaxes da literatura universal, como é o caso de Alicia, a protagonista da obra clásica de Lewis Carroll.

Son varias as novas voces que se estrean con un ou dous poemarios neste xénero[26]. Entre elas é de salientar Elvira Riveiro Tobío (Cerponzóns, Pontevedra, 1971), quen en *PAlAbrAs brAncAs* (Finalista do Premio Merlín 2007, Edicións Xerais de Galicia, 2008), fai unha novidosa proposta ao construír o poemario con palabras que levan a vogal *A* e cuns peritextos iniciais que o insiren nos parámetros da poesía visual e experimental; e Montse Varela (Santiago de Compostela, 1969) que en *Cantos contos nun tris tras* (Luís Vives/Tambre, 2003) explora as correntes poéticas tratadas cun acertado uso de recursos como a onomatopea ou a personificación dos animais e con temáticas máis afíns ao lectorado ao que se dirixe.

Antoloxías

No referente ás antoloxías no período 2000-2008 deuse un cambio cualitativo, pois agora, aínda que se segue coa práctica de períodos anteriores e se inclúen poemas de autores e autoras clásicos da literatura institucionalizada[27], tamén aparecen outras en volumes con paratextos específicos e que acollen composicións de poetas de gran consideración, tanto do sistema da literatura institucionalizada

26. Entre elas, cabe citar a Daniel Ameixeiro, con *Piratas, bruxas e outros amigos* (Galaxia, 2007); Xoán Neira, con *Xiz de cor* (Baía Edicións, 2004) e *Farrapos de nube* (Baía Edicións, 2007) e Sebastián Paz Suárez, con *Versos para ler na escola* (Toxosoutos, 2003).

27. Por exemplo as realizadas por Antonio García Teijeiro, *Os nosos versos* (Anaya, 1997), que neste período se reedita; por Celia Ruíz Ibáñez, *Antoloxía da Poesía Galega para nenos* (Susaeta Ediciones, 2000); por Concepción Álvarez Pousa e Xosé Henrique Costas, *Escolma de poesía berciana en lingua galega (1860-1960)* (Edicións Positivas, 2002); por Manuela Rodríguez, *Escolma poética de Rosalía de Castro* (Factoría K de Libros, 2008) e por Ramón Nicolás, *Escolma poética de Celso Emilio Ferreiro* (Factoría K de Libros, 2008).

coma da LIX, que atinguiron fortuna receptiva entre a nenez ou que foron escritas especificamente para ela. É o caso d'*O libro dos cen poemas. Antoloxía da poesía infantil galega* (Espiral Maior, 2002), de Xosé María Álvarez Cáccamo e Marisa Núñez, na que, no limiar introdutorio, se diserta sobre o xénero poético e se acepta a existencia dun "heteroxéneo hipertexto ao que chamamos Poesía Infantil" (p. 10), do que se fala dos seus lindes, da súa apertura temática, de como se estrutura formalmente e do deber de separalo do "nicho ecolóxico da Pedagoxía" (Roig, 2003). Trátase dunha selección guiada polo "criterio fundamental de calidade, por respecto á materia antologada e ao receptor a quen vai dirixida" (p. 13), o que xustifica a inclusión de escritores e escritoras clásicos da literatura institucionalizada dende 1963 até 1999 a carón doutros que se dirixiron especificamente á nenez e á mocidade.

Así mesmo, é de sinalar o caso de Fran Alonso (Vigo, 1963), que xa se achegara á creación poética para a infancia e mocidade cunha proposta innovadora, *Cidades* (1997), e que deu a lume neste período *Poetízate* (Edicións Xerais de Galicia, 2005), onde o antólogo emprega unha linguaxe desenfadada, moi próxima ao potencial receptor, para transmitirlle a idea que debe acercarse a esta obra sen prexuízos, abandonando os tópicos que adoitan acompañar este xénero, e convídao a que se atreva a descubrir unha nova forma de falar. Unha antoloxía na que mesmo realiza un percorrido persoal por parte dos poemas antologados, no que explica a grandes trazos características de autores e autoras e composicións chegando a facer análises comparativas.

Traducións

Tamén hai que facer unha referencia, aínda que breve, debido ao espazo co que contamos a que é neste período cando se comezan a traducir con maior intensidade poetas doutras latitudes á lingua galega, estratexia imprescindíbel para a introdución doutras formas de

facer en calquera das correntes sinaladas. Entre os títulos podemos citar *O segredo de Cristina* (Edicións Xerais de Galicia, 2004), de Pasqual Alapont; *O zoo de Xoquín* (Kalandraka Editora, 2006), de Pablo Bernasconi; *Viaxar en pixama* (Faktoria K de Libros/Kalandraka Editora, 2006), de Nadia Budde; *Max e Moritz. Historia de dous pillos en sete trasnadas* (Linteo, 2001), de Wilhelm Busch; *Libro de contar* (OQO Editora, 2007), de Pep Bruno; *Coma o can e o gato* (MacMillan Infantil e Xuvenil, 2008), de Isabel Cano; *Do A ao Z con Cristovo Colón* (Everest Galicia, 2006) e *Do A ao Z con Mozart e coa música* (Everest Galicia, 2006), de Rafael Cruz-Contarini; *Amor de mar* (Edicións Xerais de Galicia, 2004), de Miquel Desclot; *Unha pantasma con asma* (Kalandraka Editora, 2002), de Carmen Gil Martínez; *Pedro Guedellas* (Linteo, 2001), de Heinrich Hoffmann; *A aventura sorprendente dun homiño moi valente* (Edicións Xerais de Galicia, 2007), de Hans Traxler; e *Os tres amigos* (Edicións Xerais de Galicia, 2004), de Mercé Viana, entre outros.

Conclusións

Para concluír son de salientar algúns aspectos que fixeron máis visíbel a poesía infantil que, malia a súa curta traxectoria neste sistema, seguen a darlle forza e contribuíron á súa verdadeira consolidación. Entre eles, sen ánimo de priorización, sinalamos:

1. A elaboración de poemarios complexos, con mestura de correntes e sen limitacións formais e temáticas, aínda que sempre respectando a linguaxe de posíbel comprensión polo lectorado esperado. Uns poemarios que se caracterizan por responderen ás diferentes tipoloxías pero, sobre todo, á que denominamos "poesía é maxia", e nos que destacan as metáforas anovadoras, a presenza do humor e do surrealismo e o emprego de mitos, símbolos e moitos elementos identitarios. Neles tamén se introducen temáticas universais e incídese nas que máis preocupan á sociedade actual como son a ecoloxía, a paz, a multiculturalidade, a educación, etc., sen rexei-

tar a manifestación dos sentimentos do eu poético ou ás reflexións sobre cuestións sociais. Asemade é salientábel a personificación dos animais máis próximos á infancia, en todas as tipoloxías, e as reescrituras dos contos tradicionais, dos que se fixo un uso referencial, lúdico, ideolóxico ou humanizador.

2. A aposta de escritores e escritoras galegas polas reescrituras de calidade respondendo á chamada de moitas editoras que agora, despois do impulso dado por Kalandraka, asumen o álbum infantil xunto ao libro ilustrado para ofreceren textos rimados. Un tipo de poemarios no que o ilustrador xoga un papel fundamental para a comprensión do significado total, aínda que neste traballo, por cuestións de espazo, non fosen tratados.

3. A coordinación que se estabelece entre os axentes que fan posíbel a comunicación literaria, animándoa e ofrecendo unha ampla produción en comparación coas etapas anteriores, aínda que a produción sexa pequena en relación a outros xéneros.

4. A aparición de premios específicos como o Arume, un galardón convocado pola Fundación Xosé Neira Vilas dende 2001 co propósito de estimular a creación poética e de achegar a nenez ao mundo da lírica, e a que os poetas fosen galardoados con premios que, non sendo exclusivos de poesía, si consideraron a produción poética pola súa calidade como se puido seguir ao longo deste traballo.

5. A publicación de volumes colectivos nas diferentes linguas do Marco Ibérico, caso do xa citado e non venal, *Trobalinguas*, e de, por exemplo, *Zap. Um livro de histórias e poemas pela Paz* (Junta de Freguesia de Santo Ildefonso, 2004).

6. A case absorción dalgunhas das voces poéticas máis fortes do sistema literario galego pola literatura en lingua castelá, unha vez que a súa obra se traduce ou máis ben se versiona a esa lingua.

7. A recuperación, a través de reedicións, de textos publicados nos inicios da LIX galega correspondentes ás correntes máis unidas á transmisión oral que non foron as máis frecuentadas no período que comentamos.

8. A edición de antoloxías que non só acollen composicións de autores e autoras clásicos da literatura institucionalizada, senón que introducen aquelas tomadas de obras dirixidas especificamente á nenez, o que á súa vez contribúe á constitución dun canon selectivo da LIX galega.

9. A aposta pola tradución de obras procedentes doutros ámbitos lingüísticos e non só da Comunidade Interliteraria Ibérica, que serven de modelo a ter en conta.

10. A chegada cada vez máis de autores provenientes da literatura institucionalizada con todo o que comporta, como expuxeron a miúdo case todos os estudosos da LIX.

11. E, sobre todo, a que xa se conta con autores clásicos contemporáneos, de chaves fundamentais (Roig, 2008) neste xénero literario, como é o caso, por exemplo, de Xoán Babarro, Ana María Fernández e Antonio García Teijeiro, aos que podemos engadir Gloria Sánchez e Helena Villar Janeiro.

Bibliografía

Agra Pardiñas, María Jesús e Blanca-Ana **Roig Rechou** (2007), "Artextos: los álbumes infantiles", en Fernando Azevedo, Joaquim Machado de Araújo, Cláudia Sousa Pereira e Alberto Filipe Araújo (coords.), *Imaginário, Identidade se Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil*, Gaia-Porto: Gailivro, col. Mitologia e Memória, pp. 439-446.

Agrelo Costas, Eulalia, Isabel **Mociño González** e Marta **Neira Rodríguez** (2009), "Las antologías en la literatura infantil y juvenil gallega como instrumentos didácticos en la enseñanza", en *Tabanque. Revista pedagógica*, Universidad de Valladolid.

Cerrillo, Pedro (1990), "Del Cancionero Popular al Cancionero Infantil", en Pedro Cerrillo e Jaime García Padrino (coords.), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, col. Estudios, nº 4, pp. 27-36.

— (2004), *¿Dónde está el niño que yo fui? Poemas para leer en la escuela*, Madrid: Akal, "Literatura".

Fowler, Alastair (1988), "Género y canon literario", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco/Libros, pp. 95-127. Tradución do artigo "Genre and the Literary Canon", en *New Literary History*, 11, 1979, pp. 97-119.

Gomes, José António (1993), *A poesia na literatura para a infancia*, Rio Tinto: Edições Asa, col. Perspectivas actuais/Ensaio.

— e Blanca-Ana **Roig Rechou** (coords.) (2007), *Grandes Autores*

para Pequenos Leitores. Literatura para a infância e a juventude: Elementos para a construção de um cânone, Porto: Deriva Editores.

Nogueira, María Xesús e outros (2007), "La producción literaria en Galicia en el 2006", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 724, "Almanaque 2006", "Letras Gallegas 2006", pp. 19-21.

Ramos, Ana Margarida (2007), *Livros de Palmo e Meio. Reflexões sobre Literatura para a Infância*, Lisboa: Editorial Caminho, "Estudos de Literatura Portuguesa".

— e Sara **Reis da Silva** (2008), "Dos piratas e da sua representação na literatura portuguesa para a infância: alguns contributos", en *Boletín Galego de Literatura*, nos 36-37, 2º semestre 2006-1º semestre 2007, "Estudos", pp. 149-167.

Roig Rechou, Blanca-Ana (coord.) (1996-2008), *Informe de Literatura*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. (CD- ROM e www.cirp.es. Apartado "Recursos").

— (2000), *A poesía infantil e xuvenil en Galicia*, Santiago de Compostela: Teófilo Piñeiro Edicións.

— (2002), "A literatura infantil e xuvenil en Galicia", en Darío Villanueva Prieto e Anxo Tarrío Varela (coords.), *A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*, A Coruña: Hércules Ediciones, vol. XXXIV, cap. 8, pp. 382-501.

— (2003), "Literatura infantil e xuvenil", en *Revista Galega do Ensino*, "O pracer de ler", nº 39, pp. 161-169.

— (2008), *La Literatura Infantil y Juvenil Gallega en el siglo XXI. Seis llaves para entenderla mejor/A Literatura Infantil e Xuvenil Galega no século XXI. Seis chaves para entendela mellor*, Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil/ Xunta de Galicia (Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural. Consellería de Cultura e Deporte).

Soto, Isabel (2007), "Era unha vez na quimbamba", en *Malasartes* (*Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*), nº 15 (II série), "Recensões e notas críticas", Porto Editora, pp. 78-79.

Unha pantasma con asma

que nin asusta nin pasma;

tuse moito, non ouvea,

pero espirra que rabea.

5. Tendências da nova poesia portuguesa para a infância (2000-2008)

José António Gomes[28]
(ESE-Instituto Politécnico de Porto)

Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)

Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

Resumo: Caracterização da produção poética portuguesa nos primeiros anos do século XXI, este texto traça as principais linhas de força da poesia contemporânea para a infância, dando conta, ainda que de forma resumida, dos autores e das tendências temáticas e formais mais relevantes. A persistência da edição e a qualidade das obras filiadas neste género remontam a uma tradição que não pode ser esquecida, constituindo um universo particularmente rico da produção literária de destinatário infantil.

Abstract: In order to characterise the Portuguese poetic production in the first years of the 21st century, this essay draws some of the main lines of strength of contemporary Children's Poetry. Relevant authors and thematic and formal trends are underlined in order to

28. José António Gomes é responsável pela parte introdutória deste texto e por algumas (não todas) as análises relativas a autores das primeiras gerações nele focadas (as dos que começaram a publicar ainda antes de 1974, mas editaram novos títulos após 1999). Redigiu ainda os enquadramentos geracionais e colaborou na redacção das conclusões. Todas as outras análises são da responsabilidade de Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva.

recognise the persistence as well as the quality of this important textual universe.

Palavras-chave: história, linguagem, literatura para a infância, poesia.
Keywords: Children's Literature, history, language, poetry.

A criação poética constituiu quase sempre um domínio nobre da literatura para a infância em língua portuguesa e vários são os poetas de relevo que lhe têm dedicado alguma atenção. Os oitocentistas João de Deus, Antero de Quental e Gomes Leal e, no século XX, o simbolista tardio, de tendência neo-romântica e nacionalista, Afonso Lopes Vieira, o modernista Fernando Pessoa, o neo-realista Sidónio Muralha, o surrealista António José Forte, e ainda Eugénio de Andrade e Manuel Alegre são nomes que importa, desde logo, recordar. Por outro lado, figuras marcantes da história da cultura portuguesa como Antero de Quental (ainda no século XIX), Alice Gomes, Natércia Rocha, Sophia de Mello Breyner Andresen e outros (na segunda metade do século XX) empreenderam a organização de importantes antologias, destinadas aos mais novos, que se, por um lado, revelaram as potencialidades de leitura por parte do público infantil de muitos poemas de preferencial recepção adulta, por outro, foram dando a conhecer a vitalidade de uma produção poética expressamente destinada à infância. Para apenas mencionar alguns nomes, Adolfo Simões Müller, Lília da Fonseca, Alice Gomes, Sidónio Muralha, Leonel Neves, Carlos Pinhão, Maria Cândida Mendonça, Mário Castrim, Maria Rosa Colaço, Eugénio de Andrade, António Manuel Couto Viana, Matilde Rosa Araújo, Maria Alberta Menéres, Luísa Ducla Soares, Manuel António Pina, José Jorge Letria, Violeta Figueiredo e Álvaro Magalhães avultam entre os autores que, ao longo do século XX, mas sobretudo no período compreendido entre 1950 e 2000, publicaram títulos que

asseguram à poesia um espaço de assinalável vitalidade criadora na nossa produção literária dirigida aos mais jovens.

Importa, por isso, começar por fazer referência a títulos publicados por escritores com obra já editada antes de 25 de Abril de 1974 –ou seja, durante as décadas que precederam a refundação da democracia, a abolição da Censura aos livros e à imprensa e o movimento de renovação pedagógica que a Revolução de Abril potenciou–, dado que, dobrado o segundo milénio, foram vários os que viram novos títulos editados, como Castrim, Couto Viana, Matilde Rosa Araújo, Luísa Ducla Soares, António Torrado, Pina, Letria e Álvaro Magalhães, entre outros.

Vinculado ao marxismo mas igualmente sensível a certo influxo ideológico de matriz cristã – *background* que, por vezes, adquire expressão subtil mas peculiar nos seus livros – Mário Castrim (1920-2002), em *Histórias com Juízo* (1969) e *Estas São as Letras* (1977), entre outros títulos, foi dos poetas que trilharam, na segunda metade do século XX, rumos mais originais no plano das formas (poema em prosa, incursões na poesia concretista). Em *A Moeda do Sol* (2006), livro de publicação póstuma, lega-nos um conjunto de composições em que a família, a Natureza, os animais e as paisagens são alvo de um olhar atento e perscrutante, capaz de compreender – às vezes só inquirir – o âmago das coisas e de as perspectivar para lá das aparências mais óbvias. Acrescente-se que a linguagem, habilmente trabalhada, sublinha o jogo poético que é cada um dos textos, com a linearidade e a simplicidade aparentes a traduzirem, em alguns poemas, verdadeiras reflexões filosóficas sobre a existência humana e sobre a infância.

O Livro da Tila (1957), *O Cantar da Tila* (1967), *A Guitarra da Boneca* (1983), *Mistérios* (1988), *As Fadas Verdes* (1994), *Segredos e Brinquedos* (1999) são títulos que impuseram Matilde Rosa Araújo (1921-) como uma das vozes mais singulares da poesia portuguesa de destinatário infantil, numa escrita que constitui uma síntese moderna de várias tradições, nomeadamente a do cancioneiro popular e a da lírica medieval galaico-portuguesa, a que vêm juntar-se ecos de

Lorca e uma visão do mundo atenta ao que é aparentemente insignificante, muito sensível contudo ao sofrimento humano, mas também aos júbilos e ao ludismo da infância e, por vezes, surpreendentemente bem-humorada. Em *Anjos de Pijama* (2006) – título do qual, em termos semânticos, se desprende uma certa doçura, mas a que não falta um toque de irrisão – Matilde Rosa Araújo dá a conhecer uma poesia que se mantém fiel aos seus motivos e temáticas de sempre: os animais, a Natureza, a infância, as suas brincadeiras, fazeres-de-conta e pequenas aventuras… Mas esta poesia permite escutar alguém que se compraz, mais e mais, no que chama as suas "falas de menina" (p. 21). Dito de outro modo, alguém que investe em versos de desarmante simplicidade, quase ingénua, como se o sujeito buscasse agora a identificação da sua linguagem com o próprio discurso infantil. São todavia versos a que não faltam os recursos habitualmente presentes nos textos que a autora destinou às crianças mais pequenas, como acontecia em *O Livro da Tila*: o diminutivo e a metáfora afectiva, o jogo da aliteração e da assonância, as embaladoras redundâncias fónicas, por vezes a entrega à métrica por excelência da poesia popular, o verso de redondilha maior. E, mais uma vez, reencontra-se o traço de Maria Keil, a ilustradora que melhor soube interpretar visualmente a atmosfera das composições poéticas de Matilde Rosa Araújo. De sensibilidade apurada e minimal, fascinada pela idade infantil e exaltando a comunhão com a Natureza e os seus seres, franciscana por excelência (até nos recursos poéticos), esta poesia leva-nos a redescobrir o prazer de existir e de ler.

Pertencente à geração de Castrim e de Matilde Rosa Araújo, mas provindo de um campo ideológico oposto, António Manuel Couto Viana (1923-) possui, em relação a Castrim, distintas raízes em termos literários, que basicamente são as do grupo de poetas que, advogando o primado do poético e das suas formas relativamente aos códigos ideológicos, conferiram atenção especial às artes poéticas e às questões da linguagem e foram ao encontro das raízes do nosso lirismo, tendo encontrado, na década de 50, veículos privilegiados de expressão e de crítica nas revistas *Távola Redonda* e *Graal*. Depois

de ter publicado *Versos de Cacaracá* (1984) e *Versos de Palmo e Meio* (1994), Couto Viana propõe, em *Bichos Diversos em Versos* (2008), catorze composições que, além de virem enriquecer a tradição dos bestiários poéticos – pois o universo animal funciona como elo coesivo do livro – exploram o jogo poético, a vertigem rimática e as potencialidades do humor, sobretudo a partir dos nomes dos animais, dos seus elementos mais estereotipados, da tradição literária oral e popular que é aqui recriada e, às vezes, subvertida, para além de outras referências intertextuais.

Destaque-se o caso singular da escritora Teresa Rita Lopes (1937-) que, oriunda do ensaísmo de matriz universitária e responsável por diversos livros de poesia e textos dramáticos – na sua maioria de publicação tardia, se tivermos em conta o seu percurso de vida e de criação –, assina a colectânea de textos poéticos e narrativos *Jogos: versos e redacções para todas as idades* (2001). A obra distingue-se pela forma como a autora, partindo de um mote particular, o desenvolve, recriando, a partir dele, múltiplas variações. Assim, o sujeito poético assume um papel particular, o de avó de cinco netos com os quais partilha as férias, muitas aventuras e uma curiosa e singular proximidade afectiva que se estende à Natureza e ao meio envolvente. Os cinco primos são os protagonistas de textos que decorrem da observação privilegiada do sujeito poético e do seu olhar sobre a infância, presente e passada, numa tentativa de, através da palavra, fixar instantes e cumplicidades dificilmente traduzíveis e verbalizáveis. Fluente e cativante, a escrita traduz, também com recurso ao jogo e à linguagem, um universo muito particular onde a casa e o jardim que a envolve se constitui como elemento central. Com desenhos de Mário Botas, a publicação vê sublinhada a sua dimensão estética, constituindo uma obra de referência desta autora.

Inscrita no grupo de autores que, nos anos 60, trouxeram a lume as suas primeiras experiências literárias (e, por isso, mais disponível porventura para exprimir, aqui e acolá, uma visão muito crítica em relação a certos aspectos mais negativos da sociedade contemporânea), evidenciando, por outro lado, influências da tradição anglo-

saxónica no que à literatura para crianças diz respeito, Luísa Ducla Soares (1939-) continua a editar colectâneas de poesia onde o jogo é uma das matrizes estruturantes. No seguimento de obras como *A Gata Tareca e Outros Poemas Levados da Breca* (1990), o livro *A Cavalo no Tempo* (2003) caracteriza-se por uma grande diversidade dos temas e dos motivos literários recriados. A coesão da publicação é sustentada pela exploração sábia e experiente de efeitos sonoros e rítmicos, conduzindo a uma leitura da poesia (e da literatura) como jogo. As composições, geralmente dominadas por versos curtos, percorrem áreas como a família, as brincadeiras e até as consequências da guerra, sem esquecer questões actuais como o computador ou os bebés-proveta, incentivando a curiosidade do leitor infantil sobre o que o rodeia. Por seu turno, *Abecedário Maluco* (2004) é uma obra composta por vinte poemas e se, do ponto de vista formal, encontramos textos que seguem de perto algumas estruturas da lírica tradicional (com o predomínio da quadra e da rima cruzada, por exemplo), as temáticas que aí são versadas apresentam-se profundamente actuais, sendo propostas no já habitual tom humorístico e coloquial e piscando, portanto, o olho ao leitor, que acaba por (se) reconhecer com surpresa nalguma coisa do que lê. A ludicidade que observamos em muitos poemas da colectânea revela-se através de diversos jogos de palavras e de fonemas e, ainda, na construção humorística para a qual contribui, não raras vezes, o aspecto "nonsensical" que caracteriza alguns textos. Nalguns casos, detectamos mesmo a influência dos trava-línguas e das canções populares. Conjugam-se, assim, nesta obra, uma cativante componente sonora, humor e, ainda, um discurso plástico muito colorido, elementos particularmente capazes de cativar leitores principiantes. No domínio da ecopoesia, assinale-se a publicação dos volumes *O Planeta Azul* (2008) e *O Mar* (2008), percorridos pela sugestão ambiental e pela denúncia do comportamento pouco respeitador do Homem.

António Torrado (1939-) pertence à mesma geração de Luísa Ducla Soares e, tal como esta autora, foi permeável, na sua escrita para adultos, a um certo movimento de renovação da escrita poéti-

ca que ganhou corpo nas publicações do grupo conhecido como Poesia 61 (Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, Luísa Neto Jorge e outros), o qual, entre outros traços, e devido a certa influência do estruturalismo e de uma nova crítica mais centrada na materialidade linguística do texto, soube revalorizar as questões do rigor da linguagem e da forma na poesia, sem contudo alienar a relação da escrita com o real. Sente-se, de algum modo, o eco dessas preocupações na cuidada prosa narrativa e dramática de Torrado, que é, sobretudo, conhecido pela sua arte de grande inventor e contador de histórias, pela recriação de contos tradicionais e pelas suas numerosas e conseguidas peças de teatro para a infância. Com incursões esporádicas na poesia, sobretudo recentes, reedita, em *À Esquina da Rima Buzina* (2006), poemas anteriormente musicados por artistas da música popular urbana, a par de outros escritos para obras colectivas ou isoladamente publicados em volumes de pequeno formato. Do conjunto emergem os traços peculiares da poética do autor, designadamente o culto do insólito, um humor refinado (veja-se, por exemplo, o caso dos problemas de digestão sentidos por um abutre a quem um doutor condor recomenda a não ingestão de alimentos frescos (pp. 27-31)), uma propensão lúdica herdada de um fundo conhecimento dos jogos verbais e "rimas infantis" da tradição oral, aqui e acolá uma crítica divertida a aspectos sociais da actualidade e ainda a frequente personificação do animal. Registe-se, além do mais, a preferência por uma certa narratividade, num conjunto de poemas em que a dimensão lírica não deixa contudo de estar presente, como sucede numa das raras alusões, na nossa literatura para a infância, à dramática realidade da Guerra Colonial, em que Portugal esteve envolvido durante os anos 60 e até Abril de 1974: o poema "O vapor que vai" (pp. 85-86). Os elementos fundamentais desta poética mantêm-se em *Como quem Diz* (2005), cerca de três dezenas de poemas caracterizados pela brevidade da forma e da métrica, muitas vezes construídos a partir de trocadilhos e jogos de palavras e privilegiando uma forma dialogada. Ao explorar literariamente objectos ou conceitos do quotidiano, Torrado constrói com

humor situações improváveis em que se confrontam opostos como o bacilo e o antibiótico ou a baqueta e o tambor.

Enquadráveis já em gerações posteriores – as dos autores que se revelariam a partir dos anos 70 e, sobretudo, após o fim da ditadura salazarista-marcelista, isto é, em tempo de liberdade – são, por exemplo, Manuel António Pina, Alice Vieira, Álvaro Magalhães e José Jorge Letria, todos eles profundos conhecedores dos "clássicos" da literatura *tout court* e dos da literatura para a infância e a juventude, em particular, sobretudo os oriundos dos espaços anglo-saxónico, francófono e hispânico – o que deixa rastos visíveis na escrita de cada um deles. Na esteira de Ilse Losa, Matilde Rosa Araújo, Luísa Dacosta, António Torrado, Maria Alberta Menéres, Luísa Ducla Soares e outros, tanto Pina e Alice Vieira, como Magalhães, Letria e alguns mais são responsáveis pela reconhecida evolução qualitativa e diversidade genológica que a escrita portuguesa para crianças e jovens conheceu entre finais da década de 70 e o final do milénio.

A sugestão temática proporcionada pelo inesgotável universo animal serve de mote a Alice Vieira (n. 1943) na arquitectura de *A Charada da Bicharada* (2008). Em registo consideravelmente diferente daquele a que nos habituou ao longo de quase 30 anos de publicação na área infanto-juvenil (a narrativa juvenil e a adaptação e recriação do conto popular), Alice Vieira dá à estampa, com originais e sugestivas ilustrações de Madalena Matoso, um conjunto de poemas que colocam, aos seus leitores, o desafio de descobrir qual a espécie animal que referem. As imagens de Madalena Matoso actuam em complemento com o texto, dando pistas para a identificação do animal, mas mantendo também a surpresa e o mistério que caracteriza os poemas. Numa linguagem fluente, de nítido recorte lírico, o sujeito poético revisita o rico imaginário animal, desafiando os leitores a jogarem com ele um divertido jogo de escondidas onde a poesia e o humor ocupam um papel de relevo.

Marcada pela singularidade, a obra de Manuel António Pina (1943-) publicada no período de tempo em apreço, *Pequeno Livro de Desmatemática* (2001), distingue-se pela forma como o autor,

com uma linguagem inconfundível, caracterizada pelo humor, pelo jogo de palavras e conceitos e pela subversão, constrói uma poética capaz de divertir e estimular a reflexão. Trata-se de uma obra onde o jogo é dominante, cruzando-se, aqui, dois planos, o da ficção e o da matemática, ciência exacta com cujos conceitos o poeta brinca. Também os jogos de palavras ou a reinvenção verbal, o paradoxo, a paronímia servem este universo desautomatizado em que figuras da matemática, algarismos e sinais são tratados como pessoas, que vivem de sonhos e deixam escapar os seus sentimentos e as suas fraquezas. Imaginação e ciência são, pois, os ingredientes fundamentais desta colectânea, porque "o importante não é ser a matemática um jogo: é mostrar-nos que também o mundo é um jogo…".

Digna de registo – e merecedora de destaque individualizado – é ainda a produção poética de Álvaro Magalhães (n. 1951) (leia-se *O Limpa-Palavras e Outros Poemas*, 2000, e *O Brincador*, 2005), caracterizada por uma escrita desafiadora, muitas vezes de pendor filosófico, assente em temas (o tempo, a morte, o amor…) e motivos pouco habituais no universo da literatura para crianças, o que configura um sinal de rara originalidade ao mesmo tempo que abre, de forma considerável, o leque dos potenciais receptores.

Os textos de Luís Infante, pseudónimo usado por José Jorge Letria (1951-) para assinar a colectânea *Poemas Pequeninos para Meninas e Meninos* (2003), caracterizam-se pela brevidade e por uma aposta evidente na sua componente sonora e rítmica. Marcados em grande parte pela primeira pessoa ou assumindo uma vertente oral, às vezes dialogada, os textos dão conta de aspectos particulares da infância, como a proximidade com a Natureza e a identificação com determinadas espécies animais, para além da ligação à família e da revisitação de rotinas como o sono e o sonho. Letria, um dos autores que mais títulos têm editado no domínio da poesia, distingue-se por percorrer vias formais de cunho mais tradicional, a par de diferentes e, por vezes, inusitados caminhos. Num dos seus títulos mais recentes, *Novas Rimas Traquinas* (2008), na linha de dois anteriores com características semelhantes (*O Livro das*

Rimas Traquinas (1992) e *Uma Mão-Cheia de Rimas para Primos e Primas* (1996)), propõe-nos composições que, além de conterem, aqui e acolá, reflexões metapoéticas e explícitas alusões intertextuais e interartísticas, não só despertam no leitor adulto a memória das *nursery rhymes* e das *children's rhymes* da tradição anglo-saxónica, como trazem igualmente à lembrança os *limericks* de um dos mestres vitorianos do *nonsense*, Edward Lear (conquanto encarem de modo descomprometido as constrições formais do género). Noutro dos seus livros de poesia mais felizes, *Letras & Letrias* (2005), admiravelmente ilustrado por André Letria, o mesmo poeta deixa-se tentar pela greguería, esse género poético (quase impossível de definir sem recurso a uma problematização teórica mais ampla, inviável nesta panorâmica) que devemos ao grande escritor espanhol pós-simbolista Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), cujo magistério permite a Letria arrancar um significativo conjunto de textos breves, bem-humorados, a que não falta a crítica a comportamentos sociais.

À mesma geração de Letria e Magalhães pertence Vergílio Alberto Vieira (1950-). Com influências da literatura popular, nomeadamente das suas formas tradicionais, a produção poética deste autor caracteriza-se também pela vertente lúdica associada ao culto da palavra nas suas múltiplas dimensões. A denúncia e a crítica social presentes em alguns textos articulam-se com o tratamento de temáticas ligadas à revisitação da Natureza e ao tratamento da infância, para além da valorização do imaginário. Nesta linha poética, leiam-se *Do Alto do Cavalo Azul* (2000), *Para Chegar a uma Estrela* (2005), *Os Livros dos Outros* (2006), *A Pulga atrás da Orelha* (2006), *A Boca no Trombone* (2008), *A Escola dos Disparates* (2007), *O Meu Sonho É Maior do que O Teu* (2008) e *Cinema Garrett* (2008).

José Fanha (1951-), por seu turno, em *Cantigas e Cantigos* (2004), seguindo umas das tendências mais marcantes da poesia contemporânea, recria algumas das rimas infantis de maior divulgação. Quase todos vocacionados para crianças muito novas, os poemas, regra geral manifestamente "musicais", desenvolvem-se a partir da articulação de segmentos literários como os trava-línguas e as lengalengas,

por exemplo, e de outros nascidos da criatividade do poeta, que acentua o carácter lúdico da língua através de repetições estruturais (paralelismos anafóricos) e fonéticas (aliterações e assonâncias).

Consideremos, de seguida, a geração dos autores que, nascidos entre meados da década de 50 e o início dos anos 60, viveram o fim da adolescência e o princípio da idade adulta por altura da Revolução de Abril, tendo chegado à escrita para a infância (um ou outro tardiamente) num período em que esta já assumia, na vida cultural portuguesa, inegável relevância estética, educativa e social e na sequência da publicação de um importante e diversificado núcleo de obras, durante a década de 80, tanto nas áreas do conto e da recriação de histórias tradicionais, como nas da poesia, do texto dramático e da novela e do romance juvenis.

Comecemos por dois casos peculiares, os de Amadeu Baptista e de Luísa Costa Gomes, por serem autores oriundos da chamada literatura para adultos (respectivamente da poesia e da narrativa de ficção), com incursões esporádicas e relativamente tardias na escrita para os mais novos.

Amadeu Baptista (1953-) é tocado, como outros, pela temática animal em *Os Cavalos a Correr* (2008), passando em revista algumas das figuras equídeas da tradição cultural, literária e artística, recriando o significado simbólico da espécie e a sua recorrência nas produções humanas ao longo dos tempos. Em verso livre ou com recurso à rima, o poeta reescreve, afinal, a sua visível atracção por uma espécie que, de tempos a tempos, vai marcando as poéticas de diferentes escolas e correntes.

Colectânea de trava-línguas reinventados por Luísa Costa Gomes (1954-) a partir de motes conhecidos da tradição oral ou fabricados a partir de sugestões sonoras de palavras de difícil articulação, *Trava-línguas* (2006) sublinha a importância da vertente lúdica da literatura para a infância, propondo jogos divertidos a partir das palavras e permitindo aos leitores/ouvintes a recriação dos textos (incluindo a sua continuação). Com um grafismo muito cuidado, igualmente alvo de jogo visual próximo do da poesia experimental,

a que se juntam as originais ilustrações de Jorge Nesbitt, a publicação em questão também valoriza a dimensão oral da literatura, sem esquecer que, atrás do jogo e do humor, vêm sempre pequenas histórias especialmente criadas a pensar nos mais pequenos. A mesma autora editara, um ano antes, *A Galinha que Cantava Ópera* (2005), obra onde se coligem divertidas narrativas em verso protagonizadas por animais e um dos aspectos que prende a atenção, relativamente a estas personagens em que se centram os doze poemas, é a sua configuração humana, como avança o próprio título.

Precocemente desaparecida, Teresa Guedes (1957-2007), além de alguns volumes no âmbito da escrita criativa e da pedagogia da poesia, deixou-nos três colectâneas de textos poéticos de particular interesse pela inventividade linguística e pela observação singular do mundo. Em *Em Branco* (2002), têm lugar de destaque as formas breves e muito breves, algumas com ressonâncias do *haiku*, propondo-se uma poesia da contenção e da sugestão. Além disso, a poesia resulta, em muitos textos, de uma ligação próxima, mas original, ao quotidiano. A cor que dá título ao livro também funciona como elemento de coesão da publicação, assumindo-se como prisma através do qual o real é observado e recriado. Mas é inevitável a conotação simbólica da cor escolhida, associada à pureza e também à infância, orientando a colectânea para um universo facilmente associado ao inefável e ao etéreo. Obra dedicada aos jovens e aos mais crescidos, *Real…mente* (2005) constitui um exercício poético singular em torno das palavras e dos conceitos que elas designam, sublinhando a magia da linguagem e revelando, por parte da autora, uma especial capacidade de olhar o mundo a partir da perspectiva da criança. Os temas são muito variados e contemplam inúmeros aspectos do quotidiano, incluindo a família e a escola. Os textos destinados aos mais crescidos revelam influências da poesia visual e concreta, ao mesmo tempo que revisitam universos clássicos, como é a questão do tratamento da temática amorosa. Inclui ilustrações de Rachel Caiano, marcadas pela subtileza com que se articulam com os textos, que confirmam Teresa Guedes como uma das mais originais poetisas

portuguesas contemporâneas. Por último, *Tu Escolhes* (2007), na esteira dos dois volumes anteriores, agrupa um conjunto de textos poéticos – em verso e em prosa – percorridos por diferentes temas, onde é visível a centralidade da palavra, trabalhada em termos visuais e gráficos, sonoros e semânticos. A par de poemas visuais, na esteira dos caligramas, encontramos outros textos de cariz experimental, motivados por temas ligados aos afectos, ao sono (ou falta dele) e aos sonhos e à própria metapoesia. As ilustrações de Rita Oliveira Dias, quase em jeito de apontamentos visuais, comentam e acompanham os textos, dialogando com eles.

A produção poética de João Pedro Mésseder (1957-), não esgotando nos jogos fónicos o seu sentido, também promove, muitas vezes, uma reflexão sobre as palavras, a sua componente sonora, a sua forma e os seus significados. Este autor publicou textos, em prosa e em verso, para o público mais jovem, que se caracterizam pela novidade do olhar face ao universo infantil, simultaneamente inaugural e questionador, capaz de motivar uma observação atenta e demorada dos leitores. A sua obra literária de potencial recepção infantil caracteriza-se ainda, em linhas muito gerais, pela novidade com que o autor revisita temas e motivos da tradição, ao mesmo tempo que recria a linguagem poética, cruzando influências diversificadas e manifestando uma voz interventiva que reflecte sobre o mundo e sobre os homens. Em obras como *De que Cor É o Desejo?* (2000), *À Noite as Estrelas Descem do Céu* (2002), *O g é um Gato Enroscado* (2003), *Palavra que Voa* (2005), *Vozes do Alfabeto* (2007) ou nos *Breviários do Sol* (2002) e *da Água* (2004), estes em co-autoria com Francisco Duarte Mangas (1960-), é possível perceber como a poesia se transforma em espaço privilegiado para a experiência linguística, exercitando a desautomatização da linguagem e explorando a sua capacidade criadora e inventiva, capaz de propor novas designações para as coisas ou novas realidades para os nomes. Unidos pela sugestão matemática, que o título também cristaliza, os poemas que João Pedro Mésseder agrupa em *Versos Quase Matemáticos* (2008) brincam com os números, as operações matemáticas e a herança tra-

dicional, recriando, com a originalidade e a criatividade que o caracteriza, formas e fórmulas da literatura oral. As rimas infantis, os trava-línguas e os jogos de palavras servem de ponto de partida para a construção de textos onde a linguagem e as suas inúmeras possibilidades (visuais/gráficas, sonoras, melódicas, semânticas) são exploradas com humor e com a exigência a que nos habituou. Ora adicionando elementos, ora promovendo subtracções, multiplicações e divisões, os textos brincam com as operações matemáticas e também com temas como os animais, os jogos infantis, a família, a Natureza e o calendário, sem esquecer a influência de uma certa nonsensicalidade que também sublinha a dimensão humorística da edição.

Na esteira de *Sal, Sapo, Sardinha* (1996), António Mota (1957-) publica *Onde Tudo Aconteceu* (2001), obra onde reúne dezassete poemas breves, em discurso próximo da coloquialidade e marcado por uma evidente sensorialidade, um olhar sempre novo sobre a Natureza e o quotidiano, pleno de pequenos episódios. O poema com que o livro abre, "Onde tudo aconteceu", "empresta-lhe" o título e introduz o pequeno leitor num cenário e/ou num contexto que lhe é familiar: o de um passeio escolar. A colectânea fecha precisamente com um texto acerca das férias ("As férias batem às portas"), parecendo, portanto, colocar o destinatário extratextual num lado oposto à da realidade apresentada inicialmente, numa espécie de arquitectura circular. *Lá de Cima Cá de Baixo* (2008) colectânea expressivamente ilustrada por Teresa Lima, guarda treze poemas nos quais, à semelhança do que acontece na maioria das narrativas assinadas pelo autor, o cenário natural e as figuras animais possuem um significativo relevo. Com títulos "enigmáticos", apenas decifráveis numa fase já avançada do texto, os poemas, sempre num ritmo vivo e num registo frequentemente pontuado por marcas de narratividade e por elementos típicos da poesia oral, colocam em destaque animais variados, que, por vezes, interagem, de forma próxima, com o sujeito poético. A comparação, a antítese, a metáfora, a enumeração, a adjectivação, o paralelismo de construção, a repetição, bem como as sugestões sensoriais, entre outros, são os ingredientes fundamen-

tais de um apelativo discurso poético, expressivamente iluminado por uma atraente componente pictórica.

Atente-se, igualmente, pela originalidade dos seus textos, na produção poética de Jorge Sousa Braga (1957-). Depois de *Herbário* (1999), na colectânea *Poemas com Asas* (2001), encontramos uma transposição livre para português de um conjunto de poemas de diferentes autores (além de alguns originais de Jorge Sousa Braga) percorridos, sobretudo, pela temática animal. Esta, contudo, é tratada com especial originalidade, pela perspectiva seleccionada, revelando um olhar atento aos pormenores e um espírito bem-humorado, revelando facetas desconhecidas ou inusitadas do mundo animal. *Pó de Estrelas* (2004) constitui uma revisitação poética do universo e de algumas das suas noções. Tomando como ponto de partida o cosmos e a própria astronomia, o sujeito poético recria poeticamente temas científicos, propondo leituras alternativas da realidade. Um pouco à semelhança do que já ocorrera com *Herbário*, trata-se, de alguma forma, de mostrar como todos os temas podem conhecer tratamento literário, interseccionando ciência e literatura – e abrindo naturalmente caminho para eventuais abordagens interdisciplinares, em contexto escolar.

Estreia tardia na literatura para a infância é a de Maria da Conceição Sousa Vicente com a edição de uma colectânea de onze composições poéticas destinadas ao público infantil, *Bichos Faz-de-conta*, onde agrupa poemas nos quais a temática animal é alvo de uma recriação que combina o jogo linguístico, o humor e a tradição. Claramente de gosto infantil, pelo jogo sonoro, vocabular e rítmico, os poemas brincam ainda com o grafismo e o design, recorrendo a procedimentos próprios da poesia concreta e visual. A temática animal, as referências intertextuais – a Camões mas também à memória da tradição oral – a adopção, em vários textos, de uma estrutura narrativa são outras das características de uma publicação que conta ainda com ilustrações que exploram a tridimensionalidade inerente à composição dos diferentes elementos.

Em *Palavras para Lavras* (2002), de Alexandre Honrado (1960-) – autor que tem cultivado preferencialmente o conto e a narrativa

juvenil –, os eixos ideotemáticos dominantes resultam da recriação poética de elementos da natureza, alvo de personificação; da família e dos afectos; da crítica social e da constatação dos males do mundo, como a guerra, a falta de liberdade e o sofrimento infantil. Paralelamente, é possível descobrir poemas de cariz mais lúdico, ligados aos jogos de sons e de palavras, explorando combinações originais. Predominam os textos longos, de métrica e rima variáveis.

Um dos mais talentosos poetas da nova geração de escritores, Nuno Higino (1960-) destaca-se pela forma intensamente lírica como combina uma atenta observação da realidade que o rodeia com a simplicidade de um registo que, ora deslumbrado, ora próximo da ingenuidade infantil, a capta e recria. Na colectânea *O Menino que Namorava Paisagens* (2001), para além do conto que empresta o título ao livro, reúnem-se 20 poemas que revelam uma particular atenção do sujeito poético pelo universo natural e animal. A perspectiva adoptada encerra também uma afectividade que as palavras exalam e que percorre muitos dos textos. Particularmente atento à questão rítmica e melódica, o poeta socorre-se de formas simples e de medidas tradicionais, combinando, ainda, narração e diálogo. Em *Todos os Cavalos... e mais Sete* (2003), o poeta revisita a figura do cavalo em todo o seu poder de sugestão simbólica, a partir de desenhos de Álvaro Siza, a cuja obra arquitectónica tem aliás dedicado a sua atenção de ensaísta, no campo da estética. *Versos Diversos* (2008), por seu turno, é uma colectânea de textos de diferentes temáticas que, em comum, têm o jogo com a linguagem e a procura de dar voz e sentido a um conjunto de preocupações e interesses infantis. O jogo e o humor são outros ingredientes importantes que se combinam com a exploração das palavras, tanto em termos da sua forma como do seu significado, promovendo leituras lúdicas dos textos.

Pertencendo a uma novíssima geração de escritores que, muito recentemente, começaram a editar livros para crianças e, em especial, poesia, destaque-se o caso de João Manuel Ribeiro (1968-). Em 2008, vieram a lume duas colectâneas da sua autoria onde é visível

a ligação a uma matriz tradicional, que o poeta reinventa e recria, apostando na dimensão lúdica, presente nos jogos de palavras, sons e sentidos de textos que percorrem vários temas e motivos, com especial atenção para o universo animal. É o caso de *Poemas da Bicharada* (2008), colectânea devedora da herança das rimas infantis, dos trava-línguas e das lengalengas. Explora, além disso, uma dimensão humorística relacionada com os jogos de palavras, no que diz respeito aos sons, grafias e sentidos. Claramente de gosto infantil, os textos tratam de espécies animais caras às crianças, promovendo a identificação fácil. A opção por formas breves sublinha a dimensão musical e melódica de muitos textos, incentivando a sua recriação oral. Por seu turno, *Rondel de Rimas para Meninos e Meninas* (2008) valoriza a componente sonora dos textos, assim como a rítmica e melódica, explorando todas as suas potencialidades lúdicas, sobretudo as assentes na própria linguagem.

Reserve-se ainda uma referência especial para os livros de cariz antológico publicados no período temporal em questão que possuem alguma tradição em Portugal (releiam-se as linhas iniciais da presente panorâmica), mas não a que seria desejável. Vejam-se, no entanto, as antologias resultantes da actividade musical do Bando dos Gambozinos, pela colaboração de um vasto e significativo leque de autores, muito representativo do panorama poético de potencial recepção infantil, a que se junta a qualidade das composições e arranjos musicais, audíveis nos CDs que acompanham os livros. Refiram-se, especificamente, os casos de *A Casa do Silêncio – Bando dos Gambozinos. 25 anos "tantas maneiras de ver e viver"* (2000) e *Com Quatro Pedras na Mão – O Porto cantado por crianças e jovens* (2008). A primeira, de temática muito variada, celebra os 25 anos de existência do grupo O Bando dos Gambozinos, dirigido por Suzana Ralha e Rui Pereira, e conta com a participação, entre outros, de Manuel António Pina, Luísa Ducla Soares, Matilde Rosa Araújo, João Pedro Mésseder, Regina Guimarães e Álvaro Magalhães. Os 18 poemas que integram a segunda colectânea partilham como tema poético a revisitação/recriação da cidade do Porto, per-

correndo o imaginário e também o espaço físico e lendário daquela cidade, das suas gentes, da sua paisagem e simbolismo. Habitualmente conotada com o granito das muralhas, a dureza das gentes e da sua pronúncia, a cidade vê-se recriada pelos olhos de Filipa Leal, João Pedro Mésseder, Joaquim Castro Caldas, Jorge Sousa Braga, José Mário Branco, Luís Nogueira, Luísa Ducla Soares, Matilde Rosa Araújo, Rui Pereira e Emílio Remelhe, cujas ilustrações dão expressão simbólica aos textos, cristalizando com subtileza (e também como poesia visual), os motivos principais[29].

Relevante pelo número de edições que já conhece e pelo conjunto muito significativo de autores e textos de qualidade que integra, destaque-se, com coordenação de José António Gomes, a colectânea *Conto Estrelas em Ti* (2000). O volume reúne dezassete vozes poéticas, destinadas à infância e à juventude, num total de cinquenta e um poemas, assinados por autores de reconhecido mérito, como Álvaro Magalhães, António Mota, António Torrado, Luísa Dacosta, Luísa Ducla Soares, Maria Alberta Menéres, Mário Castrim ou Vergílio Alberto Vieira, só para citar alguns, sendo possível detectar, nestes textos, alguns motivos ou linhas ideológicas comuns. Um número considerável de textos centra-se na Natureza, incidindo quer sobre o mundo aquático, quer sobre o espaço terrestre e alguns dos seus respectivos elementos. Daí que surjam poemas dedicados a uma sereia, a um rio ("Sereia" e "O rio Alva" de Mário Castrim), a uma barca ("A barca" de Papiniano Carlos) ou a um búzio ("À volta de um búzio", de Maria Alberta Menéres), a par com outros consagrados a um gato ("Onde está o gato?" de Luísa Ducla Soares), a um cão ("O cão e os provérbios" de Raul Malaquias Marques, "O cão desdentado" e "Cão geriátrico" de Ana Saldanha), a uma árvore ("Árvore" de Luísa Dacosta), às rosas ("Rosas bravas" de António

29. Dentro desta linha do livro acompanhado pela versão musicada dos poemas, destaquem-se ainda as edições de *O Segredo Maior – Canções a Brincar* (2006), de João Loio, e *Sementes de Música* (2008), de Ana Maria Ferrão e Paulo Ferreira Rodrigues, só para dar mais dois exemplos significativos pela qualidade literária e musical que os caracteriza.

Mota) ou a uma romã ("A romã" de Francisco Duarte Mangas). De notar o pendor narrativo das composições poéticas "Romance de uma menina chamada Kative" (Fernando Miguel Bernardes), "A Moeda" (Mário Castrim) e "A Janela e o Barco" (António Torrado). José António Gomes é igualmente o organizador de uma antologia de textos poéticos de Fernando Pessoa, *Poesia de Fernando Pessoa Para Todos* (2008), onde é possível encontrar uma selecção de textos daquele poeta modernista português capaz de suscitar o interesse de leitores distintos, para além de incluir textos que Pessoa escreveu especificamente[30] a pensar no público infantil. De referir as originais ilustrações de António Modesto que intencionalmente dialogam com a arte vanguardista do tempo de Pessoa (o cubismo, a pintura de Amadeo de Souza Cardoso, de Almada Negreiros, etc.).

Na esteira da edição de *Primeiro Livro de Poesia* (1991), da autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen, Alice Vieira publica *O Meu Primeiro Álbum de Poesia* (2008), um exemplo de como é possível conviver, desde idades precoces, com textos poéticos de qualidade, com a assinatura de autores conceituados, de tempos e de correntes estéticas muito variadas. Meio eficaz de promoção do gosto

30. Veja-se, igualmente, de Fernando Pessoa, a edição, em 2006, de *Poema Pial*, livro composto, em exclusivo, pelos versos de um dos poemas que integram o conjunto *Canções para acordar crianças (poemas para Lili)*, o pequeno núcleo de composições que o autor destinou aos mais novos. O texto, em estrutura paralelística e composto por doze dísticos em rima emparelhada, baseia-se numa sequência numérica, de um a dez. O fundo *nonsensical* e absurdo, a suscitar o riso, domina todo o poema. As ilustrações de Manuela Bacelar, cromaticamente muito fortes, jogam com figuras geométricas, aproximando-se de alguns esquemas da pintura modernista (por exemplo, do cubismo). Nestas, surgem inseridos segmentos visuais representativos do próprio autor, como excertos de fotografias e de desenhos bastante conhecidos. Apesar de não funcionar exclusivamente como uma colectânea de poesia deste autor, merece-nos referência a edição de *O Meu Primeiro Fernando Pessoa* (2006), de Manuela Júdice, obra destinada a aproximar os jovens leitores actuais da vida e obra do grande poeta português da Modernidade. Para além da inclusão da biografia do poeta, explicando a especificidade da sua personalidade e da sua obra, o livro inclui uma excelente selecção de poemas do autor, claramente acessíveis aos leitores preferenciais e que revelam facetas menos conhecidas do poeta modernista, incluindo alguns dos seus textos de potencial recepção infantil.

pela palavra revestida de poesia, pela palavra matéria de jogos fonéticos, rimáticos e semânticos, esta colectânea guarda poemas da autoria de Camões, Garrett, Afonso Lopes Vieira, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Mário Castrim, Eugénio de Andrade, Natércia Rocha, Ruy Belo, Luísa Ducla Soares, Manuel António Pina, entre muitos outros. Se, em alguns casos, se observa a ligação do autor a um universo literário preferencialmente vocacionado para crianças e jovens, em muitos outros, essa situação não se verifica, porque o que importa aqui é o convívio com uma diversidade temática e uma riqueza estilística que são factores determinantes no desenvolvimento do gosto pela poesia, e em termos mais latos, da sensibilidade estética, para a qual contribui também a inovadora componente pictórica assinada por Danuta Wojciechowska que, aliás, nesta obra, recorre a técnicas distintas daquelas a que habitualmente lança mão.

Conclusões

Com antecedentes nobres como os já mencionados no início deste trabalho, a poesia contemporânea caracteriza-se, do ponto de vista ideotemático, pelo olhar poético, e transfigurador, sobre o real, no qual se integra o espaço físico e social, incluindo a Natureza e/ou cidade, a família, a escola, entre outros igualmente relevantes no universo infantil. Distingue-se ainda pela presença da temática animal ou pela frequente utilização dos bichos, no registo decorrente da prosopopeia, para abordar as pequenas ou grandes questões humanas (*A Cor do Céu: poemas com história & histórias em poema* (2005), de João Paulo Seara Cardoso (1956-), não mencionado no corpo principal desta panorâmica, é apenas um dos muitos exemplos que poderiam ser apontados). Lê-se ainda a valorização da amizade e da alegria, mas também o tratamento de sensações de perda e de emoções ou sentimentos como a tristeza e a nostalgia do "paraíso perdido" da meninice. A tematização da liberdade e da actividade lúdica e imaginante, bem como da tensa relação entre os modos infantis de

estar no mundo e o universo dos adultos constituem outros traços a apontar. Por outro lado, e na esteira de vozes mais antigas (como as de Sidónio Muralha, Maria Cândida Mendonça, Matilde Rosa Araújo e outras), a denúncia das contradições sociais tem, aqui e acolá, conquistado algum terreno. São também recorrentes os textos que apostam numa dimensão *nonsensical*, com aproximações ao absurdo e ao insólito, decorrentes de jogos linguísticos (fónicos, semânticos, metafóricos) que promovem, também, o humor e a subversão. O apontamento de cariz metalinguístico e metapoético, por seu turno, foi ganhando gradualmente expressão em composições esporádicas de diversos autores. Em termos enunciativos, o texto poético para crianças oscila entre a presença de uma voz adulta e a de uma voz infantil ou pretensamente infantil, as quais, no plano ideotemático, permitem ainda ler aproximações a questões ambientais, bem como às injustiças do mundo e até, aqui e acolá, à opressão, ao racismo e à guerra.

Cingindo-nos à esfera dos géneros e formas poéticos e às dimensões da linguagem e do código grafemático, diremos que, por vezes, a escrita para a infância, nessa imensa liberdade que é a sua, não alheia ao facto de ser uma criação escorraçada para as margens do campo literário e banida das histórias da literatura, tem conseguido em anos recentes reatar algumas experiências das vanguardas como o caligrama, a greguería, o glossário de cariz surrealista, a visualidade da poesia concretista, etc., chegando a retomar, mais raramente, a tradição do poema em prosa e, por outra parte, fazendo ocasionais incursões na área do *haiku*.

Continuam a ser evidentes as influências populares e tradicionais que são revisitadas e recriadas, às vezes com subversões consideráveis, pelas composições contemporâneas, com particular destaque para formas como as lengalengas, os trava-línguas e outras "rimas infantis", além dos provérbios (neste âmbito assinale-se, entre outros, o caso de *Provérbios Repenteados* (2005), de 3za Éme, pseudónimo de Teresa Martinho Marques (1962-), que antes não tivemos ocasião de referir). Os autores recorrem com assiduidade à rein-

venção verbal, criando novos signos linguísticos e as novas realidades que eles designam. A construção dos textos, geralmente breves e manifestando muitas influências das formas codificadas (dístico, terceto, quadra, quintilha, redondilha), revela, igualmente, o culto de estruturas paralelísticas, como é o caso do refrão e de outras repetições internas. A vertente sonora, sobretudo nos textos destinados aos leitores mais pequenos, assume uma importância relevante, muitas vezes sublinhada pelas repetições de fonemas ou de combinações fonemáticas idênticas, recorrendo a aliterações, assonâncias e jogos de paronímia, investindo na criação de efeitos onomatopaicos, de jogos rimáticos e fomentando diversas sugestões fono-icónicas.

Além de reedições de algumas obras fundamentais de décadas anteriores (como as de Maria Alberta Menéres e António Torrado), constata-se, no período em apreço, a presença de alguns autores que, de forma assídua, começaram a publicar exactamente por esta altura (Mésseder, Duarte Mangas, Teresa Guedes, Sousa Braga, Nuno Higino) e que possuem em comum muitos aspectos, tanto formais como ideotemáticos (formas e géneros breves; presença recorrente da Natureza; uma certa dimensão interventiva, no que respeita às questões sociais/cívicas; centralidade da Palavra; cariz experimental de algumas composições, etc.). De registar ainda uma preocupação generalizada com o cuidado gráfico e artístico (plástico) das edições, visível em muitos dos livros de poesia editados entre 2000 e 2008.

O contacto precoce e assíduo com textos líricos de qualidade não só tem implicações evidentes ao nível do desenvolvimento linguístico da criança, aumentando a sua consciência fonológica, a capacidade articulatória e ajudando-a a ampliar as suas representações sobre a leitura e a escrita, como também se revela fundamental na ligação da criança ao contexto envolvente e também a uma cultura e a uma tradição que os textos poéticos revisitam e recriam. Além disso, assiste-se, por parte do texto poético destinado à infância, a uma valorização da dimensão oral da comunicação literária e artística, motivando o leitor para a percepção das vertentes estética e lúdica do fenómeno literário, assim como para o desenvolvimento

da leitura dos sentidos plurais de um texto, promovendo a compreensão leitora e o desenvolvimento de competências literácitas absolutamente fundamentais.

Referências bibliográficas

Araújo, Matilde Rosa (2005), *Anjos de Pijama*, ilust. Maria Keil, Lisboa: Texto Editores.

Bando dos gambozinos / AA VV (2008), *Com Quatro Pedras na Mão – O Porto cantado por crianças e jovens*, ilust. Emílio Remelhe, Porto: Deriva.

Baptista, Amadeu (2008), *Os Cavalos a Correr*, ilust. Estela Baptista Costa, V. N. de Gaia: Trinta por Uma Linha.

Braga, Jorge Sousa (2004), *Pó de Estrelas*, ilust. Cristina Valadas, Lisboa: Assírio & Alvim.

Cardoso, João Paulo Seara (2005), *A Cor do Céu: poemas com história & histórias em poema*, ilust. Júlio Vanzeler, Porto: Campo das Letras.

Castrim, Mário (2006), *A Moeda do Sol*, ilust. João Caetano, Porto: Campo das Letras.

Éme, 3za (2005), *Provérbios Repenteados*, ilust. Emílio Remelhe, Porto: Edições Eterogémeas.

Fanha, José (2004), *Cantigas e Cantigos*, ilust. João Fanha, Lisboa: Terramar.

Gomes, José António (coord.) (2000), *Conto Estrelas em Ti*, ilust. João Caetano, Porto: Campo das Letras.

Gomes, Luísa Costa (2005), *A Galinha que Cantava Ópera*, ilust. Pierre Pratt, Lisboa: Dom Quixote.

Guedes, Teresa (2002), *Em Branco*, ilust. Danuta Wojciechowska, Lisboa: Caminho.
— (2005), *Real… mente*, ilust. Rachel Caiano, Lisboa: Caminho.
— (2007), *Tu Escolhes*, ilust. Rita Oliveira Dias, Lisboa: Caminho.

Higino, Nuno (2001), *O Menino que Namorava Paisagens e Outros Poemas*, ilust. José Emídio, Porto: Campo das Letras.
— (2003), *Todos os Cavalos e… mais Sete*, ilust. Álvaro Siza, Marco de Canaveses: Cenateca.
— (2008), *Versos Diversos*, ilust. Ana de Castro, Vila Nova de Gaia: Trinta por Uma Linha.

Honrado, Alexandre (2002), *Palavras para Lavras*, ilust. João Caetano, Porto: Campo das Letras.

Infante, Luís (2003), *Poemas Pequeninos para Meninas e Meninos*, ilust. Carla Pott, Vila Nova de Gaia: Gailivro.

Júdice, Manuela (2006), *O Meu Primeiro Fernando Pessoa*, ilust. Pedro Proença, Lisboa: Dom Quixote.

Letria, José Jorge (2005), *Letras & Letrias*, ilust. André Letria, Lisboa: Dom Quixote.
— (2008), *Novas Rimas Traquinas*, ilust. João Fanha, Lisboa: Terramar.

Lopes, Teresa Rita (2001), *Jogos, versos e redacções*, ilust. Mário Botas, Lisboa: Presença.

Magalhães, Álvaro (2000), *O Limpa-palavras e Outros Poemas*, ilust. Danuta Wojciechowska, Porto: ASA.

Mangas, Francisco Duarte e João Pedro **Mésseder** (2002), *Breviário do Sol*, ilust. Geraldo Valério, Lisboa: Caminho.

Mésseder, João Pedro (2000), *De que Cor É o Desejo?*, ilust. José Miguel Ribeiro, Lisboa: Caminho.
— (2002), *À Noite as Estrelas Descem do Céu*, ilust. Emílio Remelhe, Porto: Campo das Letras.

— (2003), *O g É um Gato Enroscado*, ilust. Gémeo Luís, Lisboa: Caminho.
— e Francisco Duarte **Mangas** (2004), *Breviário da Água*, ilust. Geraldo Valério, Lisboa: Caminho.
— (2005), *Palavra que Voa*, ilust. Gémeo Luís, Lisboa: Caminho.
— (2007), *Vozes do Alfabeto*, ilust. João Maio Pinto, Porto: Deriva.
— (2008), *Versos Quase Matemáticos*, ilust. Catarina Fernandes, Coimbra: Pé de Página.

Mota, António (2001), *Onde Tudo Aconteceu*, ilust. Carla Pott, V. N. Gaia: Gailivro.
— (2008), *Lá de Cima Cá de Baixo*, ilust. Teresa Lima, V. N. Gaia: Gailivro.

Pessoa, Fernando (2006), *Poema Pial*, ilust. Manuela Bacelar, Porto: Afrontamento.
— (selecção e organização de José António Gomes) (2008), *Poesia de Fernando Pessoa para Todos*, ilust. António Modesto, Porto: Porto Editora.

Pina, Manuel António (2002), *Pequeno Livro de Desmatemática*, ilust. Pedro Proença, Lisboa: Assírio & Alvim.

Ralha, Suzana (dir. e coord.) (2000), *A Casa do Silêncio – Bando dos Gambozinos. 25 anos "tantas maneiras de ver e viver"*, Porto: Afrontamento.

Ribeiro, João Manuel (2008), *Rondel de Rimas para Meninos e Meninas*, ilust. Anabela Dias, V. N. de Gaia: Trinta por Uma Linha.
— (2008), *Poemas da Bicharada*, ilust. Sónia Borges, V. N. de Gaia: Trinta por Uma Linha.

Soares, Luísa Ducla (2003), *A Cavalo no Tempo*, ilust. Teresa Lima, Porto: Civilização.
— (2004), *Abecedário Maluco*, ilust. Joana Alves, Porto: Civilização.
— (2008), *O Planeta Azul*, ilust. Gisela Miravent, Porto: Civilização.

— (2008), *O Mar*, ilust. Pedro Sousa Pereira, Lisboa: Gatafunho.

Torrado, António (2005), *Como Quem Diz*, ilust. Ana Vidigal, Lisboa: Assírio & Alvim.
— (2006), *À Esquina da Rima Buzina*, ilust. António Pilar, Lisboa: Caminho.

Viana, António Manuel Couto (2008), *Bichos Diversos em Versos*, ilust. Afonso Cruz, Lisboa: Texto Editores.

Vicente, Maria da Conceição Sousa (2008), *Bichos de faz-de-conta*, ilust. André da Loba e Margarida Botelho, Porto: Porto Editora.

Vieira, Alice (2007), *O Meu Primeiro Álbum de Poesia*, ilust. Danuta Wojciechowska, Lisboa: Dom Quixote.

Vieira, Vergílio Alberto (2000), *Do Alto do Cavalo Azul*, ilust. André Letria, Lisboa: Caminho.
— (2005), *Para Chegar a uma Estrela,* ilust. Cristiano Salgado, Lisboa: Caminho.
— (2006), *Os Livros dos Outros,* ilust. Cristina Robalo, Lisboa: Caminho.
— (2006), *A Pulga atrás da Orelha*, ilust. Cristina Robalo, Lisboa: Caminho.
— (2007), *A Escola dos Disparates*, ilust. Helena Nogueira, Cruz Quebrada: Oficina do Livro.
— (2008), *A Boca no Trombone,* ilust. Marta Madureira, Lisboa: Bonecos Rebeldes.
— (2008), *O Meu Sonho É Maior que O Teu*, ilust. Catarina Fernandes, Coimbra: Pé de Página.
— (2008), *Cinema Garrett*, ilust. Ana Bela Dias, V. N. de Gaia: Trinta por Uma Linha.

Espalladas no xardín
catro follas cantareiras
fanlles cóxegas ás fontes,
ás formigas e ás roseiras.

6. EUSKAL HAUR POESIA XXI. MENDEAN

Manu Lopez Gaseni
Xabier Etxaniz Erle
(Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidade do País Vasco)

Laburpena: Gaur egungo Euskal haur eta gazte literatura irakurle gutxiko generoa da baina, hala eta guztiz, nahiko kalitate onekoa. Hasi berria den mende honetan hamasei liburu bakarrik argitaratu dira aurreko urteetako joerari eutsiz. Egile guztien artean Juan Kruz Igerabide izan da azken bi hamarkadetan euskarazko haur poseian eragin handiena izan duen idazlea, bere praktika poetikoa dela eta, baina batik bat haikuen ekarpenagatik eta naturarekiko ikus-sentsibilitateagatik. Herri poesiaren oihartzuna eta eragina ere oso presente daude gaur egungo poseian. Gazteentzako poesietan, aldiz, gai iniziatikoak, maitasunezkoak eta bizi-larritasunaren ingurukoak dira nagusi.

Abstract: Basque Children and Young Adults Poetry is a minor genre, but not exempt of quality. Only sixteen titles have been published since the beginning of the new millenium, which suppose the continuation of the trends outlined in the previous decade. It may be said that Juan Kruz Igerabide has been the poet who has mostly influenced Basque Children's Poetry in the last two decades, both through poetical theory and its practice, especially with the introduction of *haiku* as a formal schema together with a purely visual sensibility towards nature. The echoes of popular poetry are also firmly rooted within contemporary poetry. As regards Young Adults Poetry, there is a predominance of themes of initiation, love and vital anguish.

Hitz gakoak: euskal literatura, haur eta gazte poesia.

Key words: Basque literature, Children and Young Adults Poetry.

Aurrekariak

Euskal haur eta gazte poesia lanak erabat minoritarioak dira narratiba nagusi den genero batean. Baina egoera hori ez da berria. Euskal HGLren historia laburrari begirada bat botatzen badiogu, ezaugarri hori behin eta berriro errepikatzen dela ohartuko gara: Jules Moulier "Oxobi" alegigile behenafarra (1888-1958) izan zen aitzindarietako bat bere *Haur-elhe haurrentzat* (1944) lanarekin; haren ondoren Nemesio Etxaniz (1899-1982) idazle gipuzkoarraren *Lur berri billa* (1967) etorri zen, haurrentzako genero batzuen artean poesia ere lantzera; baita Marijane Minaberry (1926-) behenafarra ere, *Xoria kantari* (1965) haur poesi bildumarekin.

Geroztik, 80ko hamarkadan bereziki, folklorearen ondaretik hautatutako piezak aurki ditzakegu, hala nola Xabier Etxanizen *Haur folklorearen bilduma* (1986); edota folklorea berreginez eta jostailu bihurturik egindako lan berriak, Anjel Lertxundiren "Maria Goikoarenak" (1985-86) sailean ikus daitekeen legez.

90eko hamarkadara iritsita, haur eta gazteentzako poesiagintza, bere txikian, indartu eta batez ere prestigioz jantzi zela esan daiteke. Hamarkada osoan 17 berezko haur poesi bilduma ditugu, eta beste bi nagusiki igarkizunen ingurukoak. Hazkundea, esan dugun bezala, ez da kuantitatiboa izan soilik, kualitatiboa ere izan baita.

Jauzi horren eragile nagusia, ezbairik gabe, Juan Kruz Igerabide izan zen, alderdi teoriko zein praktikotik: *Begi-niniaren poemak* poesi bilduma txalotua berehala bihurtu zen aurrerantzean haur poesia landu nahi izan zutenen erreferentzia-gune. Igerabide iturri askotatik edandako poeta dugu: eragin indartsu eta emankorrenak euskal aho-tradiziotik eta haiku japoniarretatik jaso baditu ere, Europako

hegoaldeko ahozko literaturatik, Espainiako poesia kultutik eta tradizio anglosaxoiko *nursery rhyme* eta *limerick* direlakoetatik ere edandakoa da, aipatutako *Begi-niniaren*... horretan ez ezik, *Egun osorako poemak eta beste* (1993), *Haur-korapiloak* (1997) edo *Botoi bat bezala / Como un botón* (1999) poema-bildumetan egiazta daitekeen legez.

XX. mendeko azken hamarkadako beste poeta interesgarri batzuk Karlos Linazasoro (1962-), Antton Kazabon (1954-), Pello Añorga (1956-), Joxan Ormazabal (1948-), eta Jabi Santa Cruz (1964-) izan ziren.

XXI. mendea

Milurte berriko lehen hamarkada hau aurreko joeren jarraipenaren lekuko izaten ari da. Orduko poeta batzuek heldutasuneko lanak argitaratu dituzte, eta beste batzuek, berriz, lehenbiziko lanak.

Juan Kruz Igerabide hiru poesi liburu argitaratu ditu; horietarik bat haurrentzat, *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde* (2002) lan elebiduna; beste bat gazteentzat, *Ilargia ezpainetan* (2006); eta joera didaktiko nabarmena duen hirugarren bat, *Munduko ibaien poemak* (2004).

Lehenengoa haiku bilduma bat da, Atenea argitaletxe madrildarrak argitaratutako edizio elebidunean. Igerabidek aurretik argitaratutako *Begi niniaren*..., *Egun osorako*... eta *Botoi bat bezala* liburuetan hasitako bideari jarraitzen dio *Hosto gorri*... honetan. Hosto gorria, eroritakoa, zuhaitzari lotzen zuten lokarrietatik libre, bere buruaren jabe den eta heriotzarantz dabilen gizabanakoaren sinboloa da. Hala, liburuko lehen atalean, hotzak harrapatutako hostoaren ahulezia islatzen duten poemak aurki ditzakegu:

Kale gorrian
ihintzaren mende
hosto dardartia.

Beste poema batzuek erioterako prestakuntza eta heriotza bera dute gai:

Poemak otoitz
hostoak haizearen
esku hiltzean.

Basoak azken
nahia, hilzorian,
orri bakanetan.

Ardoa edaten
hosto gorri-morea:
laster hilko da.

Liburuko bigarren ataleko hosto berdea, berriz, eskarmentu faltaren sinboloa da, mugagabeko denboradun haurtzaroaren sinboloa, eta hosto zein zuhaitz mota askotarikoen bidez adierazia dator. Hona hemen, adibidez, aurrekoaren kontrapuntua izan daitekeen poema bat:

Hain alaiak dira
mahatsondo-hostoak
edan gabe ere!

Haurtzaroko poz hori, sarritan, jolasaren bidez adierazten da:

Horri txorrotxa
eguzki errainuekin
esgrima egiten.

Halarik ere, heldutasuna eta askatasuna da haien patua, hosto gorri bihurtzea:

Hostoak amets:
zeruan dabilela
handi egitean.

Metroak ezarritako ekonomiarekin egilea eroso sentitzen dela dirudi: aditz elipsien bidez zein hitz konposatuen bidez egiten dio aurre erronkari, Lizardirena bezalako poeten kontzeptualtasunari hurbilduz.

Igerabideren bigarren poema-liburua, *Ilargia ezpainetan*, irakurle gazteei zuzenduta dago. Zazpi atalez osatua, haiku delakoa beste bertso mota batzuekin tartekatzen du. Hasierako poemetan titulua hartzen du hizpide, eta ilargiaz aritzen da umorerik falta ez duen begiradarekin:

> Partxiseko fitxa da
> ilargia,
> zeruraino iritsita.

Hurrengo ataletan, berriz, nezaberarora heltzeaz, maitasunaz eta babesgabetasun sentsazioaz mintzatzen da:

> Izan nuen
> andregai bat
> berak jakin gabe.
>
> Zenbat etxe
> eta zein babes gutxi
> hiri honetan.

Une jakin batetik aurrera, poema-liburua ilundu egiten da, eta gero eta sarriagoak dira bere sufrimenduarekin atsegin hartzen duten ahots nerabeak: amaren heriotza, bakardadea, babes falta.

> Ohe-tapakiaren gainean
> amaren eskuen
> pisu leuna falta zait.

Azkenean, heldutasunaren onarpenaren bidez, oreka-puntu batera iristen dela dirudi:

Ibaiak bihurgunean
zalantza egiten du
baina aurrera doa.

Ilargia ezpainetan honetan amore ematen ez duen lirika heldu zehatzera iristen da poetaren bilakaera.

Igerabideren hirugarren lana, *Munduko ibaien poemak*, giro didaktikoa duen bigarren mailako obra bat da. Liburuak munduko ibai batzuetan zehar ibiltzen da, kontinentez kontinente, eta Euskal Herriko ibaien poemekin ixten da.

Joxantonio Ormazabalek bi poema-liburu argitaratu ditu aldi honetan: *Irri eta barre* (2002) eta *Ilunorduak eta argilaurdenak* (2007). Oso obra desberdinak dira: lehenengoa sei urtetik aurrerako haurrei zuzenduta dago, eta egileak aurreko hamarkadan argitaratu eta ahozkotasunean oinarritutako beste poemategi batzuen tonua berreskuratzen du (Lopez, Etxaniz, 2005: 85-86). Lehenengo poematik beretik, "inor ez aspertzeko eta jolasteko" liburu bat iragartzen da. Eta halaxe da, izan ere: jostailu-liburua da hau, hitz akrostiko bat ezkutatzen duten poemez, igarkizunaren egitura duten konposizioez, kantuez, txiste lañoak kontatzen dituzten poemez, ohiko "Barrehiztegia"z eta abarrez osatutakoa. Aurreko obra batzuetan egin zuen legez, Ormazabalek dekorazio-olerkia, onomatopeia eta jolas bokalikoa darabiltza, inauteria, urtaroak, lanbideak, garraiobideak bezalako gaien inguruan.

Egilearen bigarren lana, *Ilunorduak ea argilaurdenak*, aurreko poesi liburuetako forma herrikoietatik aldentzen den gazteentzako poemategia da. Liburu honetako poemetan "tempus fugit" topiko klasikoa da nagusi, naturako elementuen bidez zein egunaren eta gauaren arteko dikotomiaren bidez garatuta. Naturako elementu horien funtzioa ere ez da lehengoa: aurreko obretako denbora zirkularra zen, eta haren inguruan ibitzen ziren jira-biran urtaroak, eguna eta gaua, hilabeteak... etengabe berritzen den munduaren metafora gisa. Oraingoan, berriz, denbora lineala da, eta jaiotzatik heriotzara garamatza; denbora horren bidez, poetak apenas ez du esperantzarako zirrikiturik uzten.

Liburuaren tituluaren zentzua erabat azalduta geratzen da 33. orrialdeko poeman:

Urpekariak
aldika-aldika
burua ateratzen du
ur azpitik.
Nik ere nahi nuke
ilunordu bakoitzeko
argilaurden bat,
arnasa hartzeko.

Poetak bizi-larritasunari aurre egiteko proposatzen duen irtenbidea zoriona maitasunaren bidez bilatzea (poema batzuk ditu gai horri buruz) eta gauza txikiez gozatzea dira:

Edan ur garbia
bizitzaren iturritik.
Dastatu eguzkiaren argia
zauden lekutik.
Zoriontasuna dator
konturatu gabe zoriontsu izatetik.

Obra honetako beste gai bat idazteko ofizioa bera da, hau ere mingostasunez tratatua:

Poetaren arnasa
hari mehe-mehea.
Poetaren ametsak
hodei suntsituak.
Poetaren liburuak
hautsez estaliak.
Poetaren hitzak
hutsak.
Poetaren otoitza
amen.
Poetaren bizitza
hari mehea
eten.
Eta denok gara poetatxo
hemen!

Poema irakurketa ausazko batean bestelakoa badirudi ere, liburuak bere osotasunean aldi berean egonezinaren eta sakontasun lirikoaren inpresioa uzten dio irakurleari. Gure panoramako beste poeta nagusi baten heldutasunezko liburua dugu hau.

Ibilbide luzeko hirugarren poeta bat Antton Kazabon da. Urte hauetan beste bi poema-liburu argitaratu ditu: *Armiarma zuhaitzean* (2004) eta *Irrikaren distira* (2006).

Lehena alfabetoa "armiarma"ren Atik "zuhaitz"eko Zra errepasatzen duen poemategi didaktikoa da, eta euskal gor-mutuentzako alfabeto daktilografiko propioa osatzeko proiektuaren parte bat ere bai. Sei urtetik aurrerako haurrentzat sailkatuta dagoen obra honek natura hartzen du gai nagusitzat: animaliak, landareak, meteorologi fenomenoak, zeruko astroak..., eta berriro ere herri literaturako baliabideak erabiltzen ditu askotan doinu jakin baten arabera kantatzekoak diren poemak sortzeko. Beste poema batzuk akrostikoak edo epigramatikoak dira. *Armiarma zuhaitzean* osatzen duten poemak ondo landutako xumetasunaren ondorio dira, irudien erabilera doia, mezu argiak eta begirada koloretsu garbiak tarteko. Azken batean, jolas egiteko erritmo eta keinuak entseatzeko, kantatzeko eta errezitatzeko poema-liburua da.

Kazabonen bigarren obra, *Irrikaren distira*, gazteentzako lirika-liburua da. Aurrekoa baino kultuagoa eta landuagoa, amodioaz eta desamodioaz, bakardadeaz eta galdutako haurtzaroaz hitz egiten digu:

BAKARDADEAREN ESKUTIK
Eguzkiak ez badit irribarrerik egiten,
nire begiek ikusten dute,
baina ez dute begiratzen.
Bakardadearen eskutik
ez dut urratsik eman nahi
nahiagabearen oihanean barrena
zuhaitzak kontatuz, irentsiz.
Penak kontatuz, irentsiz.
Ume izan nahi dut berriz.

Karlos Linazasoro, Pello Añorga eta Jabi Santa Cruz, aurretik poesiarik argitaratutako beste hiru idazle, poesi liburu banaren egile dira oraingoan.

Linazasorok *Zein beste mundukoa* (2008) gazte-poemategia argitaratu du, Juan Kruz Igerabideren hitzaurrea lagun. Hauxe dio, besteak beste, Igerabidek hitzaurre argigarri horretan: "Karlosek txunditurik begiratzen dio bizitzari, eta aldi berean burlaize pixka batekin, inguruan agertzen zaiona erabat benetakoa ote den zalantza egingo balu bezala". Kontraesankorra badirudi ere, erromantizismoaren galbahetik pasatako ironia da; izan ere, aldi berean, maitasuna munduko balio benetako bakartzat jotzen du. Igerabideren hitzetan, Linazasorok "maitasunari heltzen dio, zingiran itotzetik libratzen duen adar salbatzailea balitz bezala".

Linazasorok, Igerabideren jarraitzaile abantailatua den aldetik, umore-zertzeladen edo testuarteko keinuen adierazpide gisa lantzen du haiku delakoa. Hona hemen "Trenaren haikuak" ataletik hartutako bi adibide:

Tren limuria
tunelñoak ernalduz
gau sakonean.

Zenbat bidaide
Desio izeneko
tranbiaren zain!

Jabi Santa Cruz poeta bizkaitar interesgarriak *Hiriko baratzean* (2008) gazteentzako poemategia argitaratu du. Obra osoa zeharkatzen duen gai nagusia hirian preso dagoen naturarena da:

HIRIKO BARATZEAN
Lorazain eroa
hiriko baratzean
utopia jorratzen.

Beste poema batzuek maitasuna eta gure zaharren heriotza dute hizpide. Bestetan gai sozialak ere bai, ia beti liburuari titulua ema-

ten dio baratzaren ikuspuntutik. Horietako bat da "Porruak biltzeko egunkari orria":

Bonba-auto batek
lau ume hil ditu Bagdaden.
Gorpu txikiak izaretan bildu
eta kalez kale daramate aita-amek
lanturuen artean.
Barraskilo batek kainaberatik igotzen du
zerurantz,
mukia dariola.
Egunkari hau
duela bi hilabetekoa dela
konturatu naiz.
Saminari ezin zaio baina
datarik jarri.

Pello Añorga *Zuni* (2006) hasierako irakurleei zuzendutako liburutto baten egilea da. Paradoxa eta hitz-jokoen bidez, Añorgak ispilu-jolas bat zabaltzen du kontrako batzuk aurrez aurre jarriz: argia eta iluna, sartzeko ateak eta ateratzeko ateak, oihua eta isiltasuna, eta, azken batean, obrari titulua ematen dioten zu eta ni direlakoak.

Beste alde batetik, badira zenbait poeta lehen poesi lana argitaratu dutenak XXI. mendeko urte hauetan: Joan Suarez eta *Ilbetea dilindan* (2002), Xabier Olaso eta *Pupuan trapua* (2004), Ana Urkiza eta *Nire hiriko poemak* (2006) eta Ruben Ruiz eta *Sekretuak belarrira* (2007).

Joan Suarezek haurrentzako hiru narratiba-liburu argitaratuak zituen *Ilbetea dilindan* plazaratu zuenerako. Poesi liburu horretan deskribatu ditugun joera nagusietatik aldentzen den poetika original bat eraiki du. Suarezen poemak lanketa zorrotz baten emaitza dira, eta beti ez dira ematen dutenak: ekiboko eta ezkutuko esanahiarekin jolasten du , berdin egiten du aliterazioan oinarritutako poema bat zein jolas intertestual edo metaliterario bat. Hala ere, haren poemak ez dira hotzak; aitzitik, haur munduarekin identifikatzen duten sentsibilitate handia darie. Hona hemen, adibide gisa, haur kanta ezagunen hitzeko jolasten duen poema hau:

Ez dut Txanogorritxo izena
ez naiz Paristik natorren artista bat
ez da Pintto nire txakurra
ez nuen astoa ikusi gabardinarekin
Je m'appelle Fatima
je suis de Marrakex
et je veux être zure laguna.

Xabier Olasok *Auskalo!* (2001) igarkizun eta ahokorapilo liburu bat argitaratua zuen, eta helduentzako poesi liburu batzuk ere bai, baina *Pupuan trapua* da berezko haur poesiaren arloan argitaratu duen lehen liburua. Lan horrek estudio zabalago bat merezi izan duenez liburuki honetan bertan, soilik esan dezagun ahozko tradizioko baliabideetan oinarritzen dela bi poema-talde osatzeko; alde batetik, "Esna irauteko poemak", umea korrika, jolasean eta etengabeko jardueran erakusten duten poemak; eta "Lotarako kanta-kontuak", lo-kanta herrikoien birsorkuntza bat. Bilduma hau osatzen duten poema batzuk oso landuta daude eta jolas-poematzat jo daitezke, eta umorea azpimarratu behar da obra osoan zehar dabilen ezaugarri gisa.

Ana Urkizak helduentzako narratiba zein poesia argitaratu ditu, eta baita haurrentzako idazlan batzuk ere. *Nire hiriko poemak* liburua du haur poesiako lehen emaitza. (Haren) hiriko bizimoduan girotutako poema laburrak dira; han, poetaren begirada hainbat pertsonaiatan, txokotan eta animaliatan zehar ibiltzen da harathonat. Urkiza Igerabideren jarraitzailea da, forman bezala begiradan ere:

Farola
Gauaren pisuari men
farola burumakurrak.

Hala ere, zenbaitetan poemako irudiaren ordez gogoeta bat eskaintzen zaigu, halako aforismo bat balitz bezala:

Kioskoa
Kioskoak
gatibu ditu
bakardadeko pentsamenduak.

Ruben Ruiz euskal haur literaturara berriki iritsitako etorkizun handiko idazle gazte bat da. *Sekretuak belarrira* lehen irakurleentzat argitaratu dituen poema-liburua urteko hileetan zehar egituratuta dago, bakoitzeko hiru poema labur eskaintzen dituela. Poema horietan ematen du Ruizek ere Igerabideren zordun aitortzen duela bere burua, liburuari izena ematen dion poemak erakusten duen bezala, *Botoi bat bezala* obraren ildokoa:

EKLIPSEA
Eguzkia bira eta bira,
ilargia jira eta jira,
kolpean elkartu dira:
sekretuak belarrira.

Baliabide formalik erabilienak errima eta aliterazioa dira. Gai nagusi bat sumatzen da ekologi hondamendiekiko kezkaren inguruan: suteak, lehorteak, lurrikarak, balea-ehiza...; hala ere, beste batzuetan poeta natura artifizialen deskribapenean jolasten da:

PALMONDOA
Uda-gauean su-festa;
gurasoen babesean, ze ondo!!
Pumm!! Pumm!!
Zeru ilunean bi palmondo.

Amaitzeko, haur poesiako bi antologia aipatu behar dira. Horietarik lehenak, *Zaldiko-maldikoan* (2003), gaur eguneko hamabi egileren argitaragabeko poemak biltzen zituen, egile horietako batzuek poesiarik argitaratuta ez zutela. Obrako krediruetan ez da editore literarioaren izenik agertzen, eta hitzaurrean adierazten denez, Aizkorri argitaletxearen bosgarren urteurrena ospatzeko edizio bat da. Esan daiteke, "enkarguzko" poemak zirela, baina horrek ez zuen

galarazi poemok maila jasoan egotea. Gonbidatu gehienek formato poetiko laburrak aukeratu zituzten, eta horietatik abiaturik askotariko baliabideak garatu zituzten, herri literaturatik hurbileko asonantzietatik, bertso asko kontzeptualetara, umore eta surrealismotik pasatuz. Miren Agur Meaberen poema bat, adibide gisa:

Kalatxoriak
Kalatxoriak begira-begira neuzkan
zure marrazkia hondartzan egin nuenean.
Olatua etorri eta joan.
Kalatxoriak musuzapi zuriak harkaitzetan.

Hitz batean, *Zaldiko-maldikoan* gaur eguneko haur poesiaren joeren erakusgarri bikaina da.

Bigarren antologia *Haurrentzako euskal poesiaren antologia* (2004) izenekoa da, eta aukeraketaren arduradunak Miren Billelabeitia eta Jon Kortazar izan ziren. Aurrekoan bezala, hamabi poetaren lanak biltzen ditu baina, hartan ez bezala, aurretik argitaratutako poemen antologia da hau.

Oro har, bi antologietan agertzen dira lan honetan aztergai izan ditugun poetak; horrek pentsarazten digu, haur poesia genero minoritarioa izan arren badela poeta talde sendo garrantzitsu bat; eta, zalantzarik gabe, ahots berriak etorriko dira etorkizun ez oso urrunean.

Bibliografia

Añorga, Pello (2006), *Zuni*, Bilbo: Aizkorri.

Billelabeitia, Miren e Jon **Kortazar** (eds.) (2004), *Haurrentzako euskal poesiaren antología*, Etxebarri: Alfaguara-Zubia.

Igerabide, Juan Kruz (2002), *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde*, Madrid: Atenea.
— (2004), *Munduko ibaien poemak*, Donostia: Elkar.
— (2004), *Poemas para los ríos del mundo*, Madril: Ajonjolí.
— (2006), *Ilargia ezpainetan*, Donostia: Erein.

Kazabon, Antton (2004), *Armiarma zuhaitzean*, Bilbo: Aizkorri.
— (2006), *Irrikaren distira*, Iruñea: Pamiela.

Linazasoro, Karlos (2008), *Zein beste mundukoa*, Donostia: Elkar.

López, Manu e Xabier **Etxaniz** (2005), *90eko hamarkadako haur eta gazte literatura*, Iruñea: Pamiela.

Olaso, Xabier (2004), *Pupuan trapua*, Iruñea: Pamiela.
— (2007), *Pupuan trapua / Un trapito en la pupa*, Madril: Atenea.

Ormazabal, Joxantonio (2002), *Irri eta barre*, Donostia: Elkar.
— (2007), *Ilunorduak eta argilaurdenak*, Donostia: Elkar.

Ruiz, Ruben (2007), *Sekretuak belarrira*, Bilbo: Aizkorri.

Santa Cruz, Jabi (2008), *Hiriko baratzean*, Iruñea: Pamiela.

Suarez, Jon (2002), *Ilbetea dilindan*, Iruñea: Pamiela.

Urkiza, Ana (2006), *Nire hiriko poemak*, Iruñea: Pamiela.

VV.AA. (2003), *Zaldiko-maldikoan*, Bilbo: Aizkorri.

A POESÍA INFANTIL VASCA NO SÉCULO XXI[31]

Manu Lopez Gaseni
Xabier Etxaniz Erle
(Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidade do País Vasco)

Resumo: A poesía infantil e xuvenil vasca é un xénero minoritario, aínda que non por iso exento de calidade. Durante os anos que transcorreron do novo milenio publicáronse tan só dezaseis títulos, que supoñen a continuación das tendencias marcadas na década anterior. Pódese dicir que Juan Kruz Igerabide foi o poeta que máis influíu na poesía infantil vasca das últimas dúas décadas, tanto dende a teoría como dende a súa práctica poética, moi en especial coa introdución do *haiku* como esquema formal, xunto cunha sensibilidade netamente visual cara á natureza. Os ecos da poesía popular tamén se encontran moi arraigados na poética contemporánea. Na poesía xuvenil predominan os temas iniciáticos, o amor e a angustia vital.

Abstract: Basque Children and Young Adults Poetry is a minor genre, but not exempt of quality. Only sixteen titles have been published since the beginning of the new millenium, which suppose the continuation of the trends outlined in the previous decade. It may be said that Juan Kruz Igerabide has been the poet who has mostly influenced Basque Children's Poetry in the last two decades,

31. Tradución ao galego do artigo e dos poemas que inclúe a partir da versión en castelán dos autores, Marta Neira. Para os casos nos que existía tradución ao castelán, optouse pola súa reprodución.

both through poetical theory and its practice, especially with the introduction of *haiku* as a formal schema together with a purely visual sensibility towards nature. The echos of popular poetry are also firmly rooted within contemporary poetry. As regards Young Adults Poetry, there is a predominance of themes of initiation, love and vital anguish.

Palabras clave: literatura vasca, poesía infantil e xuvenil.

Key words: Basque literature, Children and Young Adults Poetry.

Precedentes

As obras de poesía infantil e xuvenil vasca son unha parte infinitesimal dun xénero totalmente dominado pola narrativa. Pero esta situación non é nova. Se botamos unha ollada á breve historia da LIX vasca, veremos que a pauta se repite: o autor baixonavarro Jules Moulier "Oxobi" (1888-1958), que usualmente figura na historia da literatura como tradutor de fábulas, foi un dos precursores da poesía infantil coa súa obra *Haur-elhe haurrentzat* [Palabras para nenos] (1944); tras el viñeron outros autores, como o poeta guipuscoano Nemesio Etxaniz (1899-1982) e a súa obra magna *Lur berri billa* [Na busca dunha nova terra] (1967), na que inclúe varios poemas infantís; ou a baixonavarra Marijane Minaberry (1926-), coa súa colección de poemas titulada *Xoria kantari* [O paxaro cantor] (1965). Dúas décadas máis tarde, xa nos anos oitenta, apareceron obras que recollían pezas procedentes do legado folclórico, tales como *Haur folklorearen bilduma* [Antoloxía do folclore infantil] (1986), de Xabier Etxaniz; ou ben recreacións didácticas deste folclore dirixidas ao público infantil, como a serie "Maria Goikoarenak" (1985-1986), de Anjel Lertxundi.

A década dos anos noventa foi escenario dun auténtico despegamento deste modesto xénero, tanto en cantidade como no que á

calidade se refire. Publicáronse dezasete obras de poesía infantil propiamente dita, e dúas máis de adiviñas versificadas. O principal impulsor deste cambio de tendencia foi Juan Kruz Igerabide (1956-), quen viu como o seu aclamado poemario *Begi-niniaren poemak* [Poemas para a pupila] (1992) pronto se convertería no principal referente dos futuros cultivadores do xénero. Igerabide atesouraba a influencia da tradición oral, do *haiku* xaponés, da poesía culta do sur de Europa, e da tradición anglosaxona do *nursery rhymes* e os *limerick*, como pode comprobarse, ademais de nos *Begi-niniaren poemak*, noutras das súas obras, tales como *Egun osorako poemak eta beste* (1993) (*Poemas para las horas y los minutos*), *Haur-korapiloak* [Trabalinguas infantís] (1997) ou *Botoi bat bezala / Como un botón* (1999).

Outros poetas interesantes da última década do século XX foron Karlos Linazasoro (1962-), Antton Kazabon (1954-), Pello Añorga (1956-), Joxan Ormazabal (1948-) e Jabi Santa Cruz (1964-).

O século XXI

A primeira década do novo milenio está sendo a continuación das tendencias marcadas na década anterior, onde algúns dos poetas mencionados chegaron á súa madureza poética, e algúns outros publicaron as súas primeiras obras.

Juan Kruz Igerabide publicou tres libros de poesía; un infantil, *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde* (2002); outro xuvenil, *Ilargia ezpainetan* [A lúa nos beizos] (2006); e un terceiro cun claro sesgo didáctico, *Munduko ibaien poemak* (2004) (*Poemas para los ríos del mundo*, 2004).

O primeiro deles é unha colección de *haikus*, nunha edición bilingüe publicada pola editorial madrileña Atenea, que segue o camiño emprendido por *Begi niniaren*…, *Egun osorako*… e *Botoi bat bezala / Como un botón*. A folla vermella, caída, simboliza o individuo que, libre das ataduras que o unían á árbore, é xa un ser madu-

ro dono do seu destino que se dirixe cara á morte. Así, nesta primeira parte do libro encontramos poemas que reflicten a debilidade da folla sorprendida polo frío:

La hoja trémula
sorprendida en la calle
por el rocío.

Outros poemas tratan a preparación para a morte e a morte mesma:

Rezan poemas
las hojas al morir
en la ventisca.

El testamento
del bosque moribundo
en hojas sueltas.

Ya beben vino
las hojas coloradas
que morirán.

A folla verde da segunda parte do libro, polo contrario, simboliza a inexperiencia, a nenez na que o tempo é eterno, e exprésase mediante unha rica variedade de tipos de follas e árbores. A seguir, por exemplo, un poema como contrapunto do anterior:

Son tan alegres
las hojas de vid,
aun si beber.

Esa alegría xuvenil vén a miúdo expresada mediante o xogo:

La hoja en punta
con los rayos del sol
juega a la esgrima.

Porén, o seu destino é a madureza e a liberdade, converterse en folla vermella:

> Sueña una hoja
> con volar por el cielo:
> se cumplirá.

O autor parece sentirse cómodo coa economía imposta polo metro elixido, que ás veces o obriga a valerse de elipses verbais e palabras compostas que achegan os seus poemas ao conceptualismo de mestres como Lizardi.

O segundo libro de poemas de Igerabide, *Ilargia ezpainetan* [A lúa nos beizos], está destinado a lectores mozos. Composto de sete seccións, combina o *haiku* con outros tipos de versificación. Comeza con poemas que xiran arredor do título da obra e que falan da lúa cunha mirada non exenta de humor:

> A lúa
> é unha ficha de parchís
> que chegou até o ceo.

Nas seccións seguintes fálase do paso á adolescencia, do amor e da sensación de desprotección:

> Tiven
> unha moza
> sen que ela o soubese.
>
> Cantas casas
> e que pouco amparo
> nesta cidade.

A partir de certo momento, o poemario vólvese escuro, e cada vez son máis frecuentes voces adolescentes que parecen compracerse no seu propio sufrimento: a morte da nai, a soidade, o desamparo.

Sobre a colcha
sinto a falta
do suave peso das mans de miña nai.

Finalmente, parece chegarse a un punto de equilibrio mediante a aceptación da madureza:

O río dubida
no meandro
pero segue adiante.

Ilargia ezpainetan é unha obra na que a evolución do poeta desemboca nunha lírica madura, precisa e sen concesións.

A terceira obra poética de Igerabide, *Munduko ibaien poemak* (*Poemas para los ríos del mundo*), é unha obra menor e de ton didáctico. O libro recorre a algúns dos ríos do mundo continente por continente, e péchase con poemas sobre os ríos do País Vasco.

Joxantonio Ormazabal é autor de dous poemarios neste período: *Irri eta barre* [Risos e sorrisos] (2002) e *Ilunorduak eta argilaurdenak* [Penumbras e escintileos] (2007). Trátase de dúas obras moi distintas. A primeira delas está pensada para nenos a partir de seis anos, e retoma o ton doutros poemarios do autor, publicados na pasada década e baseados na oralidade popular (Lopez e Etxaniz, 2005: 85-86). Dende o poema inicial anúnciase un libro "para xogar e non para aburrir o lector". En efecto, este é un libro-xogo, con poemas cunha palabra oculta en forma de acróstico, outros coa estrutura da adiviña, cancións, algúns versos que debullan chistes sinxelos, un "Dicionario para rir" composto por palabras ás que se lles asigna un significado distinto do que posúen, etc. Ao igual que en obras anteriores, Ormazabal sérvese da poesía decorativa, onomatopeas e xogos vocálicos, todo arredor de temas como o entroido, as estacións, o ano, os oficios, os medios de transporte, etc.

A súa segunda obra, *Ilunorduak eta argilaurdenak* é unha colección de poemas para mozos, que se aparta das formas populares que presiden o resto das obras poéticas do autor. Son poemas cuxo tema

central é o tópico clásico do *tempus fugit*, por medio de elementos da natureza, a partir dunha dicotomía entre o día e a noite. A función dos elementos naturais tamén é distinta: mentres que en anteriores obras se trataba dun tempo circular no que xiraban as estacións, o día e a noite, os meses do ano, etc., como metáfora dun mundo en continua renovación, nesta ocasión o tempo é lineal, e lévanos dende o momento en que nacemos até a morte, un tempo no que o poeta deixa moi pouco espazo para a esperanza.

O sentido do título do libro queda ben expresado no poema da páxina 33:

Un mergullador
sempre pode saír
da profundidade
que o ten preso.
Así tamén
me faría falta a min,
para respirar,
un escintileo
para cada penumbra
que eu teño.

A solución que propón o poeta para facer fronte á angustia vital é a busca da felicidade no amor (ao que dedica varios poemas) e no gozo das pequenas cousas:

Do manancial da vida
bebe a súa auga serea.
Saborea a luz do sol
alá onde estea a túa verea.
A felicidade resulta
de ser feliz sen decatarse.

Outro dos temas desta obra é o propio oficio de escribir, do que igualmente fala con amargura:

O poeta respira
un fío fino de vea.
O poeta soña

o seu ceo de nubes desfeitas.
O libro do poeta
enrúgase de po nas súas cubertas.
As palabras do poeta
baleiras tamén.
Á oración do poeta
amén.
A vida do poeta
é un fiíño que rompe
breve e fino coma unha oblea.
Todos somos coma ese poeta,
¡cadaquén á súa maneira!

Aínda que nunha lectura de poemas ao chou non o pareza tanto, o libro no seu conxunto deixa no lector un pouso de inquietude e profundidade lírica á vez. Este é un libro de madureza doutro dos principais poetas do noso panorama.

Un terceiro poeta de ampla traxectoria é o guipuscoano Antton Kazabon, autor de dous libros de poesía máis nestes anos: *Armiarma zuhaitzean* [A araña na árbore] (2004) e *Irrikaren distira* [O brillo do desexo] (2006).

O primeiro deles é unha obra didáctica que, poema a poema, vai percorrendo o alfabeto do A de "armiarma" –araña en éuscaro– ao Z de "zuhaitza" –árbore en vasco–, complemento poético dun proxecto de creación dun alfabeto dactilográfico propio para os xordomudos euscaldúns. Esta obra clasificada para nenos e nenas a partir de seis anos, toma a natureza como principal tema de inspiración: os animais e as plantas, os fenómenos meteorolóxicos, os astros celestes…, e unha vez máis sérvese dos recursos da poesía tradicional para compoñer poemas que en máis dunha ocasión levan a indicación da melodía, así mesmo popular, coa que deben ser cantados, xunto con outros acrósticos ou epigramáticos. As pezas que compoñen *Armiarma zuhaitzean* son froito dunha elaborada sinxeleza, cun uso axustado das imaxes, mensaxes diáfanas e miradas multicolores e inocentes. É, en definitiva, un poemario para xogar, ensaiar ritmos e xestos, cantar e recitar.

A segunda obra de Kazabon, *Irrikaren distira*, é un libro de lírica para mozos. Máis culto e elaborado que o anterior, fálanos do amor e o desamor, a soidade e a infancia perdida:

DA MAN DA SOIDADE
Se o sol non me sorrí,
os meus ollos ven,
pero non miran.
Non quero dar un só paso
da man da soidade
contando árbores, engulíndoos
no bosque da aflición.
Contando as penas, engulíndoas.
Quero volver ser neno de novo.

Karlos Linazasoro, Pello Añorga e Jabi Santa Cruz, outros tres poetas con obra publicada anteriormente, son agora autores de cadanseu libro.

Linazasoro publicou a obra xuvenil *Zein beste mundukoa* [O doutro mundo] (2008), prologada por Juan Kruz Igerabide, quen afirma que "Karlos Linazasoro mira a vida con asombro e, asemade, cun punto de ironía, coma se dubidase de que todo o que o arrodea fose real". Aínda que pareza contraditorio, trátase dunha ironía tamizada de romanticismo, pois ao mesmo tempo, cre no amor como único valor tanxíbel do mundo. En palabras de Igerabide, "o amor é a póla que salva o poeta de morrer afogado no lago".

Linazasoro, como seguidor avantaxado de Igerabide, cultiva o *haiku* como forma de expresión de pinceladas de humor ou chiscadelas intertextuais. A continuación, dous exemplos tomados da sección titulada "Os *haikus* do tren":

O tren lascivo
fecundando túneles
na profunda noite.

Cantos pasaxeiros
á espera dun tranvía
chamado *Desexo*!

O interesante poeta biscaíno Jabi Santa Cruz é autor doutro poemario para mozos: *Hiriko baratzean* [Na horta da cidade] (2008). O tema que percorre toda a obra é o da natureza presa na cidade en forma de xardíns:

NA HORTA DA CIDADE
O xardineiro tolo
na horta da cidade
cultivando a utopía.

Tamén hai poemas que falan do amor, da morte dos nosos maiores, e de temas sociais, case sempre dende o punto de vista da horta que da título á obra, como por exemplo no poema titulado "Folla de xornal para envolver os porros":

Un coche bomba
matou catro nenos en Bagdad.
Seus pais levan os corpiños
envoltos en sabas polas rúas
entre prantos.
Un caracol ascende pola cana
cara ao ceo,
deixando un rastro de moco.
Doume de conta
de que este xornal
é de hai dous meses.
Pero á amargura
non se lle pode poñer data.

Pello Añorga é autor dun libro para primeiros lectores titulado *Zuni* [Teu] (2006). Por medio de paradoxos e de xogos de palabras, Añorga desenvolve un xogo especular que enfronta a luz e a escuridade, as portas para entrar e as portas para saír, o grito e o silencio e, en último termo, o eu e o ti que dan título á obra.

Por outra parte, hai outra serie de poetas que publicaron as súas primeiras obras durante estes anos do século XXI. Trátase de Jon Suárez, con *Ilbetea dilindan* [A lúa chea bambeándose] (2002), Xabier Olaso, con *Pupuan trapua* (2004) (*Un trapito en la pupa*,

2007), Ana Urkiza, con *Nire hiriko poemak* [Poemas da miña cidade] (2006) e Rubén Ruiz con *Sekretuak belarrira* [Segredos na orella] (2007).

Jon Suárez xa tiña publicadas tres obras de narrativa infantil cando publicou o seu primeiro e até agora único libro de poemas, *Ilbetea dilindan*. Nesta obra constrúe unha poética orixinal e afastada das tendencias maioritarias que apuntamos. Os poemas de Suárez son froito dunha minuciosa elaboración, e, decote, non son o que parecen: xoga co equívoco e co significado oculto; tan pronto ensaia un poema baseado na aliteración coma un xogo intertextual ou metaliterario. Porén, os seus poemas non resultan fríos; ao contrario, destilan unha gran sensibilidade que os identifica co mundo infantil. Sirva como exemplo este poema que xoga coa letra de catro cancións infantís para servir de presentación á nova alumna chegada á aula:

Non me chamo Carapuchiña
non son un artista que vén de París
non teño un can chamado Pinto
non vin o burro cunha gabardina
je m'appelle Fatima
je suis de Marrakech
et je veux être a túa amiga.

Xabier Olaso publicara un libro de adiviñas e trabalinguas en 2001 (*Auskalo!* [¡Vai ti saber!]), así como varios poemarios para adultos; pero *Pupuan trapua* é o seu primeiro de poesía infantil propiamente dita. Como esta obra mereceu un extenso estudo neste mesmo volume, digamos tan só que se basea en recursos da tradición oral, para crear dous grupos de poemas, os "Poemas para estar despierto", composicións dinámicas que amosan o neno correndo, xogando e na actividade constante; e as "Canciones y poemas para dormir", recreación de nanas populares. Algúns dos poemas que compoñen esta colección poderían cualificarse como poemas-xogo moi elaborados, e hai que salientar que o humor é outra das constantes da obra.

Ana Urkiza é autora de narrativa e poesía para adultos, e de varias obras de narrativa infantil. Con *Nire hiriko poemak* estréase no campo da poesía infantil. Son poemas breves inspirados na vida da cidade, da súa cidade, na que a ollada da poeta percorre os seus personaxes, os seus recunchos e até os seus animais. Urkiza é seguidora do maxisterio de Igerabide, tanto na forma coma na mirada:

Farol
Rendidos baixo o peso da noite
os farois amoucados.

Non obstante, ás veces a imaxe do poema é substituída por unha reflexión, achegándose así ao aforismo:

O quiosco
O quiosco
ten presos
os pensamentos da soidade.

Ruben Ruiz é un novo e prometedor autor acabado de incorporar ao panorama da LIX vasca. O seu poemario para primeiros lectores *Sekretuak belarrira* está estruturado arredor dos meses do ano, para cada un dos cales ofrece tres poemas breves, cos que tamén parece recoñecerse seguidor de Igerabide, como demostra a imaxe do poema que dá título á obra, en parte debedor de *Como un botón:*

ECLIPSE
O sol vira que vira,
a lúa volta e reviravolta,
de súpeto xúntanse:
segredos na orella.

Os recursos formais máis utilizados son a rima e a aliteración. Intúese un tema principal arredor da inquietude polos desastres ecolóxicos, tales como incendios, secas, deforestación, terremotos, caza de baleas…, aínda que noutras ocasións o poeta se recrea na orixinal descrición de naturezas artificiais:

PALMEIRA
Festa de lume na noite de verán;
Ao abeiro dos pais non existe o medo.
Pumm!! Pumm!!
Dúas palmeiras alumean o ceo.

Por último, hai que mencionar dúas antoloxías de poesía infantil. A primeira delas, *Zaldiko-maldikoan* [No carrusel] (2003), reunía poemas inéditos dunha ducia de autores actuais, algúns dos cales non tiñan poesía infantil publicada. Nos créditos da obra non figura o nome do editor literario, e no prólogo dise que é unha edición conmemorativa do quinto aniversario da editorial Aizkorri. Pódese dicir que se trataba de poemas "de encarga", o cal non é óbice para que acaden un gran nivel. A maioría dos invitados inclináronse por formatos poéticos breves, a partir dos cales desenvolveron unha variada serie de recursos, dende as asonancias próximas á poesía popular até os versos libres e conceptuais, pasando polo humor e o surrealismo. Valla un exemplo da autora Miren Agur Meabe:

Gaivotas
As gaviotas non deixaban de mirar
mentres che facía un debuxo no areal.
As ondas veñen e van.
As gaivotas, panos brancos no penedal.

En definitiva, a antoloxía *Zaldiko-maldikoan* é un brillante expoñente das correntes da poesía infantil actual.

A outra antoloxía é a titulada *Haurrentzako euskal poesiaren antologia* [Antoloxía da poesía vasca para nenos] (2004), e os autores da selección son Miren Billelabeitia e Jon Kortazar. Ao igual que a anterior, reúne obra de doce poetas, pero, a diferenza daquela, trátase dunha antoloxía de poemas xa publicados con anterioridade.

Ambas as antoloxías xiran, en liñas xerais, en torno aos poetas que recollemos neste traballo, o que nos fai pensar que, a pesar de ser un xénero minoritario, a poesía infantil vasca conta cun grupo de

importantes poetas consolidados, aos que sen dúbida se unirán novas voces nun futuro que esperamos non moi remoto.

Bibliografia

Añorga, Pello (2006), *Zuni*, Bilbao: Aizkorri.

Billelabeitia, Miren e Jon **Kortazar** (eds.) (2004), *Haurrentzako euskal poesiaren antología*, Etxebarri: Alfaguara-Zubia.

Igerabide, Juan Kruz (2002), *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde*, Madrid: Atenea.
— (2004), *Munduko ibaien poemak*, San Sebastián: Elkar.
— (2004), *Poemas para los ríos del mundo*, Madrid: Ajonjolí.
— (2006), *Ilargia ezpainetan*, San Sebastián: Erein.

Kazabon, Antton (2004), *Armiarma zuhaitzean*, Bilbao: Aizkorri.
— (2006), *Irrikaren distira*, Pamplona: Pamiela.

Linazasoro, Karlos (2008), *Zein beste mundukoa*, San Sebastián: Elkar.

López, Manu e Xabier **Etxaniz** (2005), *90eko hamarkadako haur eta gazte literatura*, Pamplona: Pamiela.

Olaso, Xabier (2004), *Pupuan trapua*, Pamplona: Pamiela.
— (2007), *Pupuan trapua / Un trapito en la pupa*, Madrid: Atenea.

Ormazabal, Joxantonio (2002), *Irri eta barre*, San Sebastián: Elkar.
— (2007), *Ilunorduak eta argilaurdenak*, San Sebastián: Elkar.

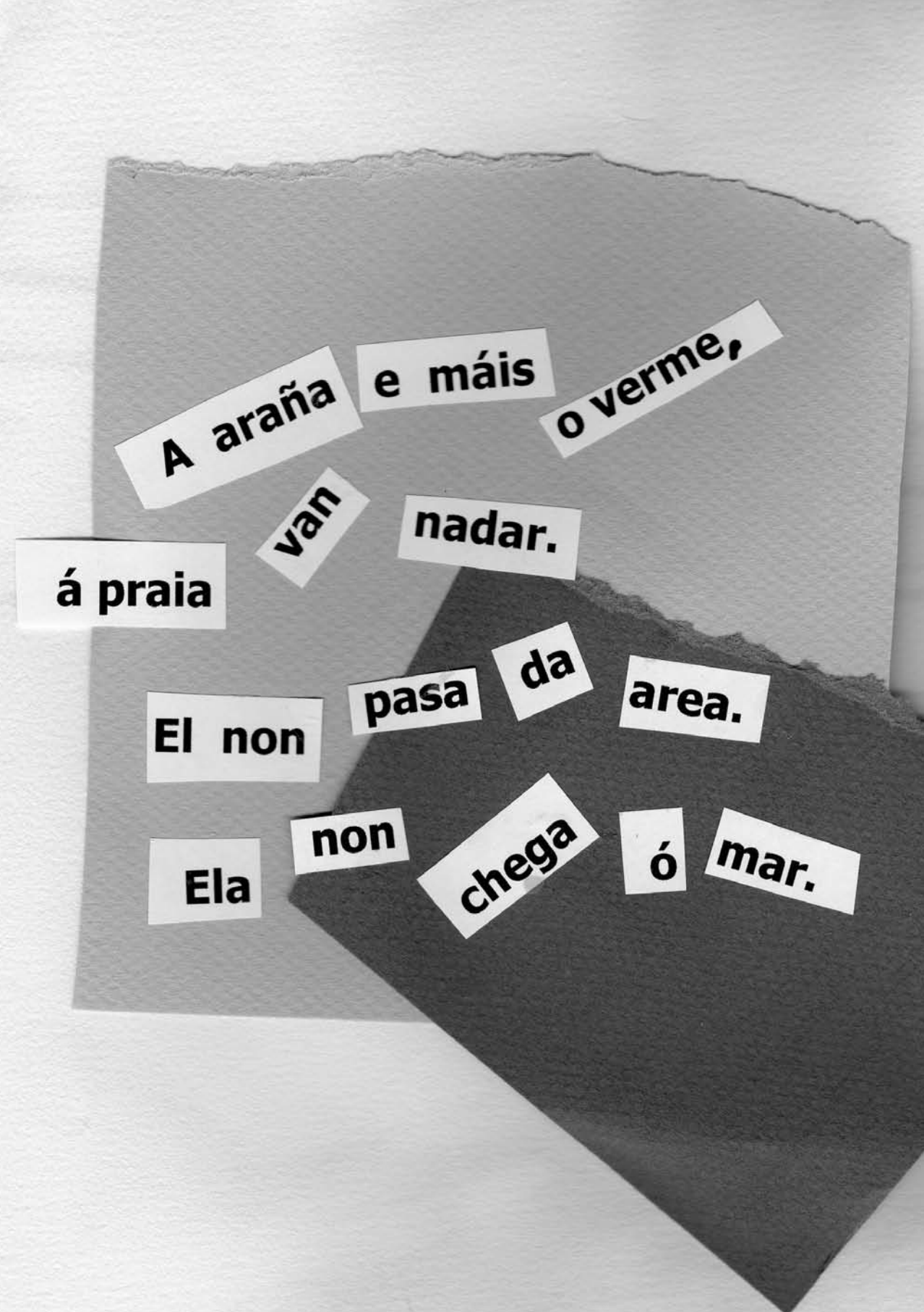
Ruiz, Ruben (2007), *Sekretuak belarrira*, Bilbao: Aizkorri.

Santa Cruz, Jabi (2008), *Hiriko baratzean*, Pamplona: Pamiela.

Suarez, Jon (2002), *Ilbetea dilindan*, Pamplona: Pamiela.

Urkiza, Ana (2006), *Nire hiriko poemak*, Pamplona: Pamiela.

VV.AA. (2003), *Zaldiko-maldikoan*, Bilbao: Aizkorri.


A araña e máis o verme,
van nadar.
á praia
El non pasa da area.
Ela non chega ó mar.

7. POESÍA INFANTIL ALEMÁ CONTEMPORÁNEA

Veljka Ruzicka Kenfel
(Universidade de Vigo)

Resumo: Neste artigo faise unha breve presentación da poesía alemá para nenos e mozos dividida en tres partes: a primeira é un breve resumo histórico dende os comezos da lírica infantil alemá no século XVIII até as primeiras décadas do século XX. Na segunda parte analízanse diferentes tendencias poéticas creadas a partir das orientacións políticas dende a segunda metade do século XX até a actualidade (o Terceiro Reich, a creación da RDA, a reunificación alemá). No último capítulo preséntase unha proposta de tradución da poesía de Hans Manz, actualmente un dos máis populares poetas para nenos en lingua alemá, que se caracteriza por unha hábil unión do *nonsense* e a literatura realista.

Abstract: This paper briefly introduces German poetry for children and young adults divided in three sections: the first one is a brief historical summary from the outset of German lyrical poetry for children in the eighteenth century until the first decades of the twentieth century. The second section analyses different poetical trends originated by political orientations in the second half of the twentieth century until the present day (the Third Reich, the creation of GDR, the German reunification). The last chapter deals with a proposal of translation of poetry by Hans Manz, one of the most popular poets for children in German language, characterised by a proficient union of the *nonsense* and realistic literature.

Palabras clave: Hans Manz, poesía infantil alemá.

Key words: Hans Manz, German Children's Poetry.

Breve percorrido histórico

Dende o punto de vista formal e estrutural, o concepto literario alemán *Kinderlyrik* ("Lírica infantil") parece facilmente identificábel. Unha contemplación máis detida indica, non obstante, a súa especial complexidade en relación coa orixe (popular, autor anónimo, autor coñecido), co produtor (nenos–adultos), coa transmisión (escrita–oral), co receptor (nenos de diferentes idades, adolescentes), co aspecto lingüístico, temático, funcional e pragmático. Como un termo máis xenérico abarca tamén a canción de berce (*Kinderreim*), o poema para nenos (*Kindergedicht*), a canción infantil (*Kinderlied*).

O matiz semántico do termo *Kinderlyrik* vai dende o máis simple xogo coas mans, pasando por cancións de berce e de xogos, oracións, versos, xogos de palabras, até grandes poemas e versos redactados expresamente para un público determinado. Inclúe todas as formas de percepción sensorial: falar, escoitar, ver, xogar, tocar, sentir, cantar, moverse. En termos xerais, poderíamos definir *Kinderlyrik* como textos escritos en versos e/ou rima, redactados nunha forma determinada e dirixidos a nenos e nenas dende a infancia até os doce anos aproximadamente. Aínda que o seu carácter é lúdico, a súa linguaxe entrañábel e expresiva, obedecen a unha forma rítmica fixa e marcada.

A poesía para nenos non só está suxeita a un marco lingüístico e formal, senón tamén á intencionalidade da súa mensaxe: dende a transmisión das normas éticas nas chamadas poesías morais (*Moralgedicht*) ou didácticas (*Lehrgedicht*), até a poesía do absurdo aparentemente non intencionado pola liberdade de expresión e o ton xoco-

so. Toda a lírica infantil ten un sentido e unha intención, sexa provocar a reflexionar, entreter ou simplemente gozar xogando coa linguaxe.

O xénero alemán *Kinderlyrik* engloba cinco categorías diferentes na súa estrutura e intencionalidade:

Kinderreim, Kindervers (rimas/versos infantís)
Kindergedicht (poema infantil)
Kinderlied (canción infantil)
Kinderspiel (xogo infantil)
Sprachspiel (xogos de palabras, poesía do absurdo, parodia).

Á parte destas diferentes estruturas da lírica infantil, en Alemaña distinguimos dous grandes bloques da mesma en función da súa formación e evolución: *Volkstümliche Kinderlyrik* ("lírica infantil popular") e *literarische Kinderlyrik* ("lírica infantil de autor coñecido").

A poesía popular provén, como é ben sabido, dun autor anónimo. Debido á transmisión oral, está suxeita a un permanente proceso de cambio, de modo que hoxe en día existe unha manchea de variantes rexionais dunhas mesmas rimas populares. Aínda que durante os séculos unha poesía sufrise continuas modificacións, os seus vellos motivos e formas seguen permanecendo vivos e utilizados en todas as etapas da educación infantil.

En Alemaña, Johann Gottfried Herder considérase o primeiro gran recompilador da poesía popular, cuxo labor asiduo ten a súa continuidade posterior nas recompilacións feitas polos grandes románticos alemáns. A primeira selección da poesía popular infantil escrita publícase en *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), editada por Achim von Arnim e Clemens Brentano.

Grande impacto no ámbito científico tiveron máis tarde Karl Simrock e Franz Magnus Böhme. Son só dous exemplos da intensa investigación da tradición popular alemá do século XIX, cunha importante influencia nos esforzos de preservación de folclore durante o século XX.

Os románticos son os redescubridores de toda a poesía popular alemá (*Volksdichtung*). Nesta, diferencian tres xéneros:

1) O conto popular (a obra máis representativa é a colección de *Haus- und Kindermärchen* dos irmáns Grimm).

2) As sagas e lendas (*Die deutschen Sagen* dos Grimm).

3) A lírica popular e infantil.

A primeira colección máis representativa deste último xénero foi a mencionada *Des Knaben Wunderhorn* [O corno máxico do mozo], editada en 1806 por Achim von Arnim e Clemens Brentano, onde aparecen as primeiras vinte e dúas rimas publicadas e dedicadas exclusivamente á nenez. A partir dese momento, numerosos escritores dedicáronse a coleccionar e publicar versos infantís, como Hoffmann von Fallersleben [Cincuenta cancións infantís, 1843] ou Friedrich Güll [Patria infantil en cancións, 1836]. É certo que no século XVIII xa había lírica infantil, como [Cancións para nenos], 1765, de Weisse, pero eran máis ben cancións de berce e nunca alcanzaron a perfección da lírica romántica. Estes versos populares reflicten de maneira moi sinxela, burlesca e ás veces cómica a vida cotiá do neno: como se levanta, viste, xoga, come, a súa relación coa natureza ou animais e, sobre todo, cos pais e adultos.

Porén, a actividade recompilatoria da poesía infantil popular non está exenta de intencións moralizantes dos seus autores, que en moitos casos a pulen de elementos impropios ou supostamente prexudiciais para o neno. O que hoxe coñecemos como versos ou rimas populares infantís auténticos son realmente o resultado de modificacións de moitos autores durante diferentes épocas. A rima infantil popular vive nun constante proceso de renovación e transformación. As actualizacións prodúcense sobre todo nos contidos, mentres segue transmitíndose o esquema e o modelo lingüístico tradicional.

Á parte dos versos populares, cuxos autores eran anónimos, o romanticismo xera tamén poetas que dedicaron os seus versos exclusivamente á infancia. Un dos primeiros poetas infantís foi Friedrich Rückert (1788-1866) que, impresionado co *Des Knaben Wunder-*

horn, escribe *Fünf Märlein zum Einschläfern fürs Schwesterlein* [Cinco contiños para durmir a irmá pequena]. Outro poeta moi popular foi Wilhelm Hey (1789-1854), autor de preciosos versos sobre o afecto entre animal e neno.

A finais do século XIX e comezos do XX, obsérvase un cambio na postura do poeta cara á nenez. A temática segue sendo a mesma, é dicir, o mundo da infancia, pero o autor perde ese papel de "bo educador" que a través dos seus versos procura corrixir as faltas morais do pequeno lector. O poeta sitúase agora no mundo do neno e descríbeo ou reflícteo dende a súa perspectiva e non dende a perspectiva do adulto. Neste sentido, son inesquecíbeis os versos de Christian Morgenstern (1871-1914), Paula Dehmel (1862-1918) e Richard Dehmel (1863-1920).

A comezos do século XX, Alemaña vive un grande impulso económico que vai acompañado por outro ímpeto: o sentimento de valor propio dos alemáns e a conciencia nacional. Unha gran parte da poesía infantil e xuvenil alemá vaise convertendo na propaganda nacional e militar do *Kaiserreich*. Patriotismo e guerra son, por suposto, os temas principais do Imperio pero, curiosamente, non os máis populares. Existe paralelamente a chamada *Heile-Welt-Literatur* ("Literatura dun mundo intacto"), que predica un mundo san, feliz e idílico, lonxe da ideoloxía expansionista e bélica da época. Son na súa maioría versos idílico-moralizadores, lectura preferida polos nenos e nenas pequenos. Así empeza a diferenciarse por primeira vez e dunha maneira bastante radical a existencia dunha literatura infantil (*Heile-Welt-Literatur*) e unha xuvenil (literatura patriótica). Esta última caracterízase non só pola súa mensaxe militar-nacional prusiana, senón polo seu contido aventureiro-exótico que satisfai as necesidades dos mozos lectores na idade da puberdade. E falamos aquí de mozos lectores pensando verdadeira e estritamente no sexo masculino, xa que esta poesía está pensada para o futuro mozo militar que defende a súa patria.

Á parte dunha clara diferenciación entre unha literatura infantil e outra xuvenil, entre unha literatura para mozos e outra para mozas, o

imperialismo trae consigo outra particularidade que marcará a literatura infantil e xuvenil durante varias décadas: unha pronunciada diferenciación entre as clases sociais altas e as máis baixas. Algúns datos estatísticos de principios do século XX demostran que máis de medio millón de nenos alemáns na idade de escolarización, provenientes das clases sociais baixas, estaban obrigados a traballar. Polo cal, a maioría destes nenos nin sabían ler nin dispoñían de tempo necesario para a lectura. E cando lían, normalmente refuxiábanse nos libros que predicaban un mundo mellor, ou como xa mencionamos, unha *Heile-Welt-Literatur*, onde se esquecían das súas penas de nenos proletarios.

Por outro lado, as escolas representaban os medios idóneos para a expansión da propaganda prusiano-patriótica, particularmente antes e durante a Primeira Guerra Mundial. A escola contribuía sensibelmente á preparación ideolóxica para a guerra; así definía Karl Liebknecht o sistema escolar nun discurso en 1916:

> „So ist die Schule nach ihrem Gesamtcharakter ein politisches Propagandamittel für den Krieg. Die heutige Erziehung geht darauf hinaus, schon in der Schule zu beginnen, die Menschen zu Kriegsmaschinen zu erziehen, sie macht Schulen zu Dressuranstalten für den Krieg, körperlich und seelisch".
>
> [A escola representa, polo seu carácter global, un medio de propaganda política da guerra. A educación actual pretende empezar xa na escola a facer das persoas máquinas de guerra; converte as escolas en institucións de adestramento para a guerra, tanto física como psíquicamente].

Canto máis arraigada está a ideoloxía imperialista dentro da literatura infantil e xuvenil, máis rechamantes son as correntes contrarias a esta: por unha banda sitúanse autores e pedagogos socialdemócratas e, por outra, escritores e editores pertencentes a unha corrente chamada *Jugendschriftenbewegung* ("Movemento literario xuvenil"), cuxa principal esixencia consistía en crear e defender unha literatura puramente artística, libre de tendencias políticas. A pesar de que estas correntes pouco a pouco van ocupando un lugar importante, o imperialismo marcou e creou sen dúbida unha poesía infantil de considerábel relevancia.

Os conceptos de "patria" e "guerra" encontraron o seu lugar destacado na poesía infantil. O argumento máis utilizado pola maioría dos autores é a historia dos xermanos. As historias sobre os enfrontamentos bélicos dos xermanos e romanos serven de impulso para a educación nacionalista, e o espírito heroico xermano, a súa forza e enerxía descritas nas sagas e lendas, propágase como característica extraordinaria do home alemán. Os franceses aparecen decote na poesía infantil, como é o caso de Viktor Blüthgen e os seus versos "Leichte Kavallerie", onde un neno pequeno, xogando co seu cabalo de madeira, imaxina ser un soldado en loita contra os franceses:

So geht's da auf und nieder,
so geht's da im Galopp,
und wenn das Pferd nicht laufen will,
so gibt's den Sporn: hopp, hopp!
Was wollt ihr Franzosen?
Ich hau euch kurz und klein
und reit an einem einz'gen Tag
bis nach Paris hinein.

[Así vai arriba e abaixo
así vai a galope
e se o cabalo non quere andar
hai que aplicar as esporas:
ea, ea!
Que queredes vós, franceses?
Fareivos anacos
e nun só día
chegarei a cabalo a París].

A poesía alemá daquela época fomenta o patriotismo. Os textos aspiraban a espertar nos seus lectores a emotividade e o espírito loitador para a guerra que se estaba achegando. Un dato que o corrobora é a fundación da "Jung-Deutschland-Bund" ("Federación da Xuventude Alemá") en 1911 que xa antes da Primeira Guerra Mundial contaba con máis de medio millón de socios. A poesía infantil e xuvenil de temática bélica tamén vai aparecendo cada vez con máis frecuencia en numerosas revistas, cuxos nomes falan por si mesmos: *Der große Haß* [O grande odio], *Unter Russenhorden* [Entre as tropas

rusas] e *Treu bis zum Tod* [Fiel até a morte]. Para facer máis ilustrativo o exposto, reprodúcese a seguir unha breve poesía dirixida aos adolescentes que han de converterse axiña en soldados exemplares:

Wer will unter die Soldaten,
der muß haben ein Gewehr,
das muß er mit Pulver laden
und mit einer Kugel schwer.
Der muß an der linken Seite
einen scharfen Säbel han,
daß er, wenn die Feinde streiten,
schießen und auch fechten kann.
Einen Gaul zum galoppieren,
und von Silber auch zwei Sporn,
Zaum und Zügel zum Regieren,
wenn er Sprünge macht im Zorn.
Einen Schnurrbart an der Nasen
auf dem Kopfe einen Helm -
sonst, wenn die Trompeter blasen,
ist er nur ein armer Schelm.
Doch vor allem muß Courage
immer haben jeder Held,
sonst erreicht ihn die Blamage,
zieht er ohne sie ins Feld.

[Quen queira ser soldado
ha de ter un fusil
enchelo con pólvora,
bala e munición.
Ha de levar no seu ombreiro esquerdo
unha espada ben afiada,
para que cando os inimigos ataquen
saiba disparar e esgrimar.
Un corcel para ir ao galope,
e dúas esporas de prata,
bridas e rendas para gobernar,
cando flamante de cólera está.
Ter un bigote debaixo do nariz,
e un casco enriba da cabeza,
do contrario, ao son das trompetas,
un pícaro pobre parecería.
Pero ante todo, a coraxe
ha de ter o heroe verdadeiro,
xa que vaia torpeza!
se á guerra se vai sen ela].

Coa toma do poder dos nacionalsocialistas no ano 1933, a poesía infantil sofre, igual que toda a literatura, restricións importantes: só se permiten publicar libros que estean de acordo co espírito político. Os autores "perigosos" son expulsados do país e os "sospeitosos" teñen prohibido escribir ou publicar (como é o caso de Erich Kästner). Para controlar máis o mercado literario infantil, o goberno promove en 1939 a fundación da "Unión Nacionalsocialista de Mestres". É un órgano que, á parte de controlar e vixiar o ensino e o sistema educativo e escolar do país, trazaba directrices e regras para conseguir un bo libro infantil. Valla o exemplo das súas esixencias dun libro ilustrado:

> O libro ilustrado ha de evitar reflectir a cidade e ser orientado cara ás escenas campestres; o libro ilustrado ha de contemplar o neno non como un individuo senón como parte dun colectivo onde todos son iguais; ha de acentuar a independencia e personalidade do neno e rexeitar a imaxe do neno débil e sobreprotexido; ha de defender a conciencia da raza; ha de evitar a excesiva fantasía e axudar a crear unha propia ideoloxía do mundo.

Toda a poesía infantil nacionalsocialista ten de fondo unha clara demagoxia política. A súa intención pedagóxica é o culto á nación alemá, ao espírito conquistador e á conciencia da raza. Quizais por iso moi poucas poesías sobreviviron á época. A maioría delas nunca foron traducidas a ningún idioma estranxeiro. Porén, reflicten un período transcendental para a vida política e social alemá e representan o pensamento xuvenil da época.

O período comprendido entre os anos trinta e cincuenta do século XX correspóndese cunha época que desenvolve varias orientacións que corren paralelas ou unhas contra outras, superpóñense e compleméntanse e, polo tanto, xa non teñen unha clara separación cronolóxica. É unha poesía emerxida da situación política e con dubidosa calidade literaria. A orientación máis dominante é a lírica da "Hitlerjugend" ("Xuventudes Hitlerianas") que fomenta o patriotismo e a admiración do "Terceiro Reich".

A outra orientación, representada polos poetas Paula Dehmel e Richard Dehmel, perfílase como representante dunha nova poesía

para nenos. Achegan un ton crítico, irónico e divertido. Este é igualmente o caso de Christian Morgenstern, e máis tarde de Joachim Ringelnatz. Estes dous son os principais precursores e representantes do *nonsense* en Alemaña.

Ringelnatz é o autor de dúas coleccións aínda moi populares en Alemaña, *Geheimes Kinder-Spiel-Buch* [Libro secreto de xogos infantís] e o *Kinderverwirrbuch* [Libro tolo para nenos], versos divertidos con xogos de palabras, pero non libres do didactismo moralizante. Nos anos trinta tamén destaca Erich Kästner, cuxo libro ilustrado con versos, *Der verhexte Telefon* (1931) [O teléfono encantado], é un exemplo de poesía do humor infantil, que segue traducíndose en todo o mundo.

As formas, o valor e a recepción da poesía infantil dende a segunda metade do século XX até á actualidade

Dende a creación da República Democrática Alemaña (RDA) e até a caída do muro de Berlín, é dicir, durante a Alemaña dividida, tamén hai que falar de poesía infantil con dúas orientacións opostas.

Os autores da RDA proseguen a poesía socialista e pacifista da época anterior a 1900, cuxos versos cheos de emoción e axitación, presentan situacións de pena e tristeza, como a explotación, abuso, traballo infantil, a precariedade, a guerra. Un dos grandes representantes desta poesía é Bertolt Brecht que, nos seus inicios como escritor, compón fermosísimas cancións e poemas infantís, non moi coñecidos no mundo occidental.

Á parte dunha poesía partidista, representada polos autores que están ao servizo da loita de clases, como Pablo Wiens e Helmut Preißler, nos primeiros anos da creación da RDA existe paralelamente unha poesía apolítica, dunha perspectiva humanista en xeral, e tamén outra con claros matices críticos ao réxime que a miúdo se manifesta nos distintos destinos persoais do poeta, como pode ser o exilio interno ou externo, a persecución política e a detención, ou a fuxida a Occidente.

A poesía que máis éxito tivo foi aquela que se librou dos conceptos políticos e que lle explicaba ao neno con rimas sinxelas as cousas existenciais da súa contorna, como por exemplo, esta poesía de Dieter Mucke (da colección "Freche Vögel" [Paxaros atravesados]) que pretende facernos conscientes dos perigos da contaminación ambiental:

In Flüssen, die stinken,
Kann man nicht schwimmen.
An Flüssen, die stinken,
Kann man nicht singen.
In Flüssen, die stinken,
Kann man nicht fischen.
Die die Flüsse versauen,
Kann man erwischen.

[Nos ríos que cheiran
non se pode nadar.
Aos ríos que cheiran
non se lles pode cantar.
Nos ríos que cheiran
non se pode pescar.
Os que contaminan os ríos,
si se poden capturar]

Porén, a maioría dos autores da antiga República Democrática non tiveron un grande eco na Alemaña Occidental, a pesar da súa creación activa e continua tamén despois da reunificación. A grande excepción é Peter Hacks, porque a súa colección de poesía *Der Flohmarkt* [O mercado] atraeu grande atención, e varios poemas, como "Ladislaus", "Ballade vom schweren Leben des Ritters Kauz vom Rabéense" [Balada da vida difícil do cabaleiro Kauz do Rabéense], "Der Herbst steht auf der Leiter" [O outono está na escaleira], "Der Walfisch" [A balea] xa forman parte de antoloxías de poetas alemáns e da maioría de libros de texto. Trata temas universais, próximos á nenez, como o medo, a escuridade, a loita, a felicidade.

Poucos puideron competir con dous grandes autores de poesía infantil alemá de mediados do século XX até a actualidade. Un é James Krüss e o outro Josef Guggenmos.

Krüss gañou méritos polos seus traballos de recompilación, tradución e edición. Despois destaca polos seus poemas e baladas infantís, onde demostra unha gran mestría co xogo da linguaxe, como "Das Feuer" [O lume] ou "Der Zauberer Korinthe" [O mago Korinthe]. Isto tamén se pode dicir de Guggenmos, verdadeiro mestre dos versos curtos non rimados. A súa colección de poesías *Was denkt die Maus am Donnerstag?* [Que pensa o rato o xoves?] acadou múltiples premios, entre eles o Nacional de Literatura en 1968.

O terceiro clásico contemporáneo da poesía infantil é Hans Baumann, cuxo éxito se debe á súa particular habilidade de crear metáforas arredor da igualdade e a tolerancia humana, dirixidas ao neno, como as que aparecen nas súas poesías "Kinderhände" [Mans infantís] e "Spuren im Sand" [Pegadas na area].

Na poesía moderna, encontrámonos cun espectro amplo de temas que inclúen, ademais dos tradicionais e aínda moi populares, aqueles propios dos nosos días, como as viaxes espaciais, a violencia, a guerra, a morte, o Terceiro Mundo, o medio ambiente, a familia, a marxinación, a discapacidade, a amizade, o amor, o nacemento, o divorcio. Problemas existenciais e filosóficos tamén son temas da poesía actual, como a de Frantz Wittkamp "Gestern" [Onte]:

Gestern hab ich mir vorgestellt,
ich war der einzige Mensch auf der Welt.
Ganz einsam war ich und weinte schon,
da klingelte leider das Telefon.

[Onte imaxinei
que era a única persoa no mundo.
Estaba moi só e a piques de chorar,
cando por desgraza soou o teléfono]

Na lírica contemporánea para nenos non se perciben tendencias extremas dunha poesía de difícil comprensión, de escuridade ou "negatividade", decotío presente na poesía para adultos. Segue a ser máis ben tradicional, aínda de carácter máis lacónico, con máis humor, ás veces máis agresiva e, en calquera caso, transmitindo unha "moral" menos cargada e penetrante.

Hans Manz

Visto historicamente, as diferenzas entre a poesía infantil e adulta aumentaron. Sobre todo, no que se refire ao xogo coa linguaxe que na poesía infantil encontrou unhas posibilidades infinitas de aplicación. Un experto neste tipo de poesía é o suízo Hans Manz. As súas creacións poéticas adoitan ser de natureza metalingüística, aplicábeis facilmente no ensino escolar. Con esta tendencia identifícanse tamén algúns autores cunha longa traxectoria literaria, como Christine Busta, Hans Adolf Halbey, Vera-Ferra Mikura, Elisabeth Borchers, Eva Rechlin, Max Bolliger, Christine Nöstlinger, Jürgen Spohn. Pero tamén xorden poetas mozos, como Frantz Wittkamp, Regina Schwarz, Martin Auer ou Georg Bydlinski, que aínda seguen abrindo camiños literarios. Para o descubrimento e a promoción de novos talentos fixo méritos o editor alemán Hans-Joachim Gelberg, cuxa casa editorial, Beltz&Gelberg, aposta fortemente por publicar coleccións de poetas novos.

O crítico Peter Rühmkorf afirma que a lírica actual está en crise, debido a que, entre outros factores, non conta con adaptación fílmica. A pesar disto, os nenos seguen sendo máis abertos á recepción poética que os adultos, sobre todo cando se trata de rimas infantís. Non obstante, aínda se pode falar dun xénero literario "en precario". En máis de corenta anos da existencia do Premio Alemán de Literatura Xuvenil, até o momento só dous poetas o recibiron: Josef Guggenmos en 1968 co Premio Especial polos seus cento vinte e tres poemas *Was denkt die Maus am Donnerstag?* [Que pensa o rato o xoves?] e Jürgen Spohn en 1981 polos seus versos ilustrados *Drunter & Drüber* [Arriba e abaixo].

En 1993 créase por primeira vez un premio especial de lírica que se outorga a un poeta pola súa obra completa. Este primeiro galardón adxudicóuselle a Josef Guggenmos. O mesmo premio créase un ano despois en Austria e adxudícaselle a Hans Manz.

Un dos problemas da recepción da poesía infantil é a dificultade de trasladala a outro idioma ou adaptala a unha cultura diferente.

Os poetas alemáns para nenos e nenas son uns grandes descoñecidos fóra das súas fronteiras, a non ser que, á parte da poesía, tamén escriban narrativa. Por iso, considérase un "xénero tipicamente nacional", cunha proxección internacional escasa, en comparación con calquera outro xénero literario.

Á parte, é unha literatura moi vinculada ao ensino, porque os plans de estudos esixen a inclusión de todas as formas poéticas, tales como crebacabezas, cancións, rimas e poemas, dentro dos seus programas escolares.

Proposta de tradución: *Die Welt der Wörter*, de Hans Manz[32]

Hans Manz naceu en 1931 en Wila en Zürcher Oberland, Suíza. É profesor de instituto, tradutor e autor de libros infantís. Coa súa peculiar habilidade de xogar con palabras e plasmalas en forma de poesía, Hans Manz esperta no seu lectorado un interese especial polo uso da lingua. Emprega un ton alegre e rebuldeiro. Salienta sobre todo polo seu manexo extraordinario de modismos e coloquialismos. Como profesor dunha escola primaria en Zúrich, aplicou os seus propios versos no ensino, modificándoos e mellorándoos seguindo as ideas dos seus alumnos.

Ademais de contos, traducións e poemas, escribiu unha novela e realizou varios programas infantís para a televisión suíza, como por exemplo, a serie de debuxos animados *Das fliegende Haus* [A casa voadora]. En 1965 apareceu o seu primeiro libro *Lügenverse* [Versos de mentira], onde xa se percibe a súa tendencia a xogar coa lingua e a linguaxe, porque non se trata dunha historia redactada en versos, senón de rimas e versos que determinan a historia. Así é tamén o seu poemario *Ess- und Trinkgeschichten* [Historietas sobre a comida e a bebida] de 1974, no que ao longo de trece poesías observa e analiza diferentes persoas comendo e bebendo.

32. Beltz&Gelberg, Weinheim, 1991. (ISBN 3-407-80075-4).

En 1974 publicouse *Worte kann man drehen* [Ás palabras pódeselles dar voltas] que é o preludio do seu libro máis popular, *Die Welt der Wörter*. Son dous libros nos que a propia lingua se converte no tema principal. O poeta intenta buscar todos os aspectos posíbeis de relación e combinación entre palabras, logrando finalmente unha unión lóxica entre o abstracto e o real. A súa poesía é unha conexión entre a lingua do *nonsense* e a da poesía concreta.

Die Welt der Wörter é un compendio de poemas, xogos de palabras, anagramas, un "libro de lingua" non só para os nenos e nenas, senón para todos os que queiran aprender a manexar a lingua. É unha ferramenta ideal para o ensino. O autor substitúe as letras e fainas desaparecer, declínaas transgredindo todas as normas gramaticais ou, simplemente, combínaas. Mestura sons e palabras, até conseguir que o normal se converta en dubidoso e o dubidoso en normal. Pero nunca se esquece de por que o fai: é unha especie de arma para a nenez, contra as formalidades dos adultos, que lles ofrece valentía e confianza.

Na súa poesía, o autor remexe na lingua, combina palabras incombinábeis, da voltas infinitas a unha mesma frase. Crea termos novos para os mesmos conceptos. Noutras palabras, crea unha nova linguaxe, xogando cos múltiples significados das palabras. Escribindo poesía, transmítelle ao lectorado a infinita posibilidade de explorar a lingua, os seus sons, o seu ton, o seu ritmo e a súa expresividade. Manz define a lingua como "eine Kraft, ein Machtinstrument, eine Waffe" [unha forza, unha ferramenta de poder, unha arma]. O seu desexo é que os cativos que lean as súas poesías sigan creando a súa propia "arma" para contrarrestar as forzas. Os críticos defíneno como moralista e xogador á vez. Porque xogando coas palabras, transmítense valores moi determinados: "Deshalb steht neben und zwischen meiner Suche nach Sinn, Doppelsinn, Hintersinn immer auch der pure Unsinn" [Por isto, xunto á miña busca de sentido, de dobre sentido, e do sentido máis profundo sempre está tamén o puro sensentido], dixo Manz nunha entrevista.

Para os pequenos lectores, esta poesía significa descubrir a beleza da lingua xogando e divertíndose. Tamén os anima a pensar e reflexionar sobre o sentido das palabras dentro dun contexto determina-

do, como xa indican algúns títulos: "Satz, der sich in den Schwanz beißt" [A frase que morde a cola], unha poesía que se basea na múltiple combinación dunha mesma frase; "Muß man Miezen siezen?" [Debemos tratar de vostede aos gatiños?], unha poesía que combina verbos e substantivos, partindo do mesmo lexema pero cambiando a primeira letra (Miezen-siezen); "Neun nackte Nilpferddamen" [Nove damas hipopótamos núas], unha poesía que xoga coa letra "n".

As poesías de Manz son un verdadeiro reto para o tradutor. É unha enorme dificultade trasladar este xogo coa lingua alemá a calquera outro idioma e manter o mesmo efecto que produce o orixinal. No seu caso, en realidade só se pode traducir a idea, a concepción, o esquema e o modelo da poesía. Todo o demais é a adaptación ao sistema lingüístico da lingua meta:

Zweifel
So, wie der **Ameisenlöw** kein **Löwe**,
der **Silberfisch** kein **Fisch**,
der **Krummhahn** kein **Hahn** ist.
So, wie **Quartiere** keine **Tiere,**
Piroggen kein **Roggen**,
Kaldaunen keine **Daunen** sind ….
So ist der **Autor** kein **Tor**, oder?

[Dúbida
Unha formiga león non é un león,
un prateado non é un peixe,
un vello non é un galo.
Os barrios non son animais,
piraguas non son centeos,
os callos non son plumas...
Do mesmo modo, un autor non é un tolo, ou si?]

Obviamente, a tradución realizada pola autora deste artigo é unha versión literal, coa que se perde todo o efecto que produce o xogo de palabras alemás, ademais de ser unha poesía sen sentido. O labor do tradutor sería neste caso unha adaptación completa ao sistema lingüístico galego. Aínda máis complexo sería o transvase das combinacións na seguinte poesía:

Verwandtschaften
'**Antilopa'** fragte den **Skorpionkel**
'Hast du meine **Ziegenkel** gesehen?
'Nein',sagte der, 'nur ihre **Lamamma**.'

Parentesco
"Antilopavó" preguntou o **Escorpiotío**
"Viches aos meus **Cabranetos**?"
"Non", contestou este, "só á súa **Llamamá**"

O nome alemán dos animais inclúe a denominación da figura dun parente, unha combinación non coincidente co galego. Tamén aquí se require unha gran capacidade imaxinativa do tradutor para facer a poesía comprensíbel ao lectorado meta, e evitar confusións e interferencias.

Nos seguintes versos, o poeta trata o ciclo eterno da esperanza e a decepción. Parecen versos sen sentido, pero a solución sempre chega ao final cunha cita ou frase popular:

Aufs letzte Wort kommt's an

Gehofft.
Enttäuscht worden.
Gehofft.
Enttäuscht worden.
Gehofft.
Enttäuscht worden.
Gehofft.
Enttäuscht worden.
Hoffen.

[O que importa é a última palabra

Esperanzado.
Fun decepcionado.
Esperanzado.
Fun decepcionado.
Esperanzado.
Fun decepcionado.
Esperanzado.
Fun decepcionado.
Seguir coa esperanza]

É obvio que o poeta soubo aproveitar a brevidade de expresión e a precisión da lingua alemá para transmitir a súa mensaxe de non perder nunca a esperanza a pesar das decepcións que nos brinda a vida.

A tendencia moralista tamén se aprecia na maioría dos versos. Non en van os críticos o definen de "xogador e moralista", como apuntabamos anteriormente:

Verstehst du?

"Schrei doch nicht so laut,
Ich hör dich ganz gut."
"Drum schrei ich ja.
Weil du mich nur hörst.
Und nicht verstehst."

Verstehst du?
"Du bist noch zu klein,
um das zu verstehen,
das kannst du noch nicht verstehen,
nein, das verstehst du nicht,
verstehst das nicht,
noch nicht.
Verstanden!?"

Novembertag

Nebel,
der alles verschlingt:
Jedes Haus, jeden Baum, jeden Strauch.
Ein Kind schreit vom Balkon:
»Bin allein,
endlich allein auf der Welt!«
Und aus dem Nebel die Antwort:
»Ich auch!«

[Entendes?

"Non berres tanto,
que ben te oio"
"Precisamente por iso berro,
porque ti só me oes,
pero non me entendes."

Entendes?
"Aínda es demasiado pequeno,
para entendelo,
aínda non o podes entender,
non, é imposíbel que o entendas,
non o entendes,
Aínda non.
Entendido!?"

Un día de novembro

Néboa,
que o traga todo:
Cada casa, cada árbore, cada arbusto.
Un neno grita dende o balcón:
"Estou só,
por fin só no mundo!"
E dende a néboa, a resposta:
Eu tamén!"]

Insistimos en que se trata de textos difíciles de traducir pola súa concisión, expresividade, brevidade, dobre sentido, ambigüidade e, sobre todo, pola habilidade do autor por combinar, crear e xogar coa palabra. E todo isto, en forma de verso, cun esquema predeterminado e, a miúdo, rimado.

Calquera persoa que traballa coa lingua, lerá con pracer os xogos de palabras. E o que escribe libros para nenos e nenas, sorprenderase ao ver como os nenos e nenas reaccionan perante a lingua, se se lles dá a oportunidade de mostrar a súa reacción. Este é precisamente o gran mérito do poeta Manz que soubo, grazas en parte á súa profesión de mestre, deixar o seu lectorado infantil reaccionar á súa linguaxe poética, interpretala segundo as súas experiencias e crear os seus propios mundos lingüísticos imaxinarios. Está por ver como trasladalos agora á nenez dunhas culturas e linguas diferentes, como son a española e a galega.

Manz foi galardoado con múltiples premios: Premio da Narrativa Suíza. Fundación Schiller (1976); Premio de Honra da Cidade de Zurich (1980 e 1994); Premio Nacional de Literatura Infantil (1991); Premio Nacional Austríaco de Poesía Infantil (1992); Pre-

mio de Poesía de Suíza. Fundación Schiller (1994); Medalla de Honra da cidade de Livorno (1995); Premio da Cidade de Zurich pola súa obra total (2000). En 1992 foi nominado para o premio Hans Christian Andersen.

8. POESIA BRASILEIRA PARA CRIANÇAS: UMA CIRANDA SEM FIM

Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS)
João Luís Ceccantini (UNESP - FCL Assis)

Resumen: O artigo tem por objetivo central apresentar tendências representativas da poesia infantil brasileira no século XXI, não se restringindo a comentar apenas poetas e obras que se projetaram de 2000 a 2008, mas considerando também as matrizes históricas em que se enraíza a produção contemporânea. Além disso, é conferida especial atenção àqueles escritores e poemas que, embora estejam prioritariamente vinculados ao século passado, sobretudo a partir da década de 40, contam com larga circulação no momento atual, e muitas vezes até com maior ênfase que os contemporâneos. São abordados, entre outros, Olavo Bilac, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Ricardo Azevedo, Sérgio Capparelli e José Paulo Paes.

Abstract: This essay aims at presenting the most representative trends in Brazilian Children's Poetry of the 21st century, not only commenting on those poets and works drafted from 2000 until 2008 but also taking into consideration those historical matrixes wherein the contemporary production has its origins. Besides, special attention is conferred to those poems and writers who, despite their being principally bound to the last century, in particular from the 1940s onwards, are still widely published and most of the times even more emphatically than contemporary writers. Amongst others, Olavo Bilac, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Ricardo Azevedo, Sérgio Capparelli and José Paulo Paes.

Palavras clave: Cecília Meireles, José Paulo Paes, poesia infantil brasileira.

Key words: Brazilian Children's Poetry, Cecília Meireles, José Paulo Paes.

"Um mundo sem poesia é o mais triste dos mundos"
José Paulo Paes

A poesia dirigida à criança brasileira é um gênero tardio, como toda a literatura infantil brasileira, cujos primórdios remontam às últimas décadas do século XIX. Até então, como refere Luís Camargo (2000), aparecem os versos afetivos, de elogios e conselhos escritos por familiares, muitas vezes em datas natalícias, sendo alguns transcritos, posteriormente, nas obras de seus autores, ao lado dos demais poemas, não voltados à infância. Nesse contexto, o que os define é uma dedicatória como "A minha filha" ou "A Fulana, em seus 8 anos". Aliás, são indicações dessa natureza que estabelecem, de início, a poesia publicada no Brasil: *Flores do campo*, de José Fialho Dutra (1855-?), o primeiro livro de que se tem notícia, aparece em Porto Alegre, em 1882, com o subtítulo "Poesias infantis" e palavras "Ao benigno leitor", com a intenção de "subministrar à juventude de meu país uma leitura não aprazível de certo, mas pura e limpa de quadros licenciosos, de que andam cheios os livros, que, infelizmente, vão tendo acesso franco ao seio das famílias" (p. 3). O autor, para tanto, mantém uma dicção poética adulta, desenvolvendo temas cívicos, escolares, religiosos e sentimentais, em tom exemplar e normativo.

Olavo Bilac (1865-1918), ao escrever suas *Poesias infantis*, editadas no Rio de Janeiro em 1904, embora persista na idéia de educar

por meio da poesia, demonstra sensibilidade no que se refere à adequação da forma ao novo leitor. Como poeta parnasiano, cultua a perfeição formal e propõe-se criar versos de maneira que não pareça "fútil demais aos artistas e complicados demais às crianças" (p. 3), isto é, tem em mente a necessidade de adaptar as regras do gênero à capacidade de compreensão da criança. Tal postura é elogiável para a época, o que a crítica contemporânea desconsidera, quando enfatiza o caráter educativo da obra de Bilac, composta para "uso das aulas de instrução primária" (p. 1). Seguramente, por essas duas características, opostas entre si (intenção pedagógica e adequação estética ao leitor), o livro transforma-se no *best seller* do gênero na primeira metade do século XX: é indicado pelos professores por suas qualidades educativas e lido pelas crianças por seu caráter lúdico, seus versos cadenciados, seus temas de fácil aceitação, seus poemas narrativos. A partir das lições de Olavo Bilac, a produção poética para a infância desenvolve-se, no Brasil, entretanto, enfatizando principalmente os interesses do ensino, que se vale dos versos como um veículo agradável para a transmissão de lições morais e conteúdos disciplinares.

Somente com Henriqueta Lisboa (1901-1985) o Modernismo e seu caráter libertário chegam, enfim, à poesia infantil brasileira, ainda que com cerca de duas décadas de atraso. É nítido o contraste com o caso de Monteiro Lobato, que atualiza a prosa para crianças ao mesmo tempo em que os modernistas heróicos Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) e Manuel Bandeira (1886-1968) se empenham em implementar as conquistas literárias européias nos trópicos. Nesse sentido, é impossível pensar a poesia brasileira do século XXI, sem tratar da poesia do século anterior, uma vez que muitos dos poetas infantis importantes e ainda ativos iniciam sua produção nas últimas décadas do século XX ou mesmo, quando despontam no novo milênio, estão ainda muito influenciados por temas e formas do século passado, num movimento que é muito mais de continuidade do que de ruptura. Isso, para não dizer, que, por sua excepcional qualidade, a poesia de

alguns desses escritores do século XX é ainda aquela que mais circula no século XXI, em edições continuamente renovadas, que, do ponto de vista da materialidade do livro, procuram se ajustar ao gosto dos novos tempos.

O livro *O menino poeta*, de Henriqueta Lisboa, editado no Rio de Janeiro, vem, pois, em 1943, romper a cadeia pedagogizante da literatura para infância, privilegiando o lirismo, utilizando largamente a metáfora e o ritmo breve, investindo nas brincadeiras onomatopaicas:

O menino poeta
O menino poeta
não sei onde está
Procuro daqui
procuro de lá
Tem olhos azuis
ou tem olhos negros?
Parece Jesus
ou índio guerreiro?

Trá-lá-lá-lá-li
trá-lá-lá-lá-lá.

Mas onde andará
que ainda não o vi?
Nas águas de Lambari,
nos reinos do Canadá?
(Lisboa, 1975: 37)

Ai! que esse menino
será, não será?...
Procuro daqui
procuro de lá.

O menino poeta
quero ver de perto.
quero ver de perto
para me ensinar
as bonitas coisas
do céu e do mar.
(Lisboa, 1975: 39)

O poema revela uma voz poética em primeira pessoa, que se dirige ao leitor colocando-se ao seu lado, sem estabelecer a distância adulto-criança. É alguém que interroga, exclama, se movimenta na procura constante, criando um jogo de sentidos que vai do perto ("Lambari") ao longe ("Canadá"), do alto ("céu") ao baixo ("mar"), do não saber ao querer ver, mimetizando os sentimentos infantis. Como o poema que dá título ao livro, os demais dizem respeito ao universo da criança, focalizando animais, brincadeiras, fenômenos da natureza, situações do cotidiano, como "Tico-Tico", "Patinhos na lagoa", "Cavalinho de pau", "Caixinha de música", "Os quatro ventos", "Crespúsculo com três meninas", "Cantiga de nenem", "Titia". A autora utiliza recursos sonoros e rítmicos da poesia popular, enraizados no imaginário brasileiro, como no poema que segue:

Ciranda de mariposas
Vamos todos cirandar
ciranda de mariposas.
Mariposas na vidraça
são jóias, são brincos de ouro.
(Lisboa, 1975: 129)

A estrofe é exemplar do processo de criação poética de Henriqueta Lisboa, que parte do folclore para desenvolver variações sobre o mesmo tema. Mantendo o ritmo da redondilha maior, próprio das cantigas de roda e das quadrinhas, ela retoma o segundo verso ("Ciranda, cirandinha / Vamos todos cirandar / Vamos dar a meia volta / Volta e meia vamos dar") e constrói as metáforas a partir da imagem das mariposas batendo na janela, o que torna inusitada a dança antes sempre igual. O aproveitamento criativo do folclore, a partir de então, vai se tornar uma das tendências marcantes da poesia infantil brasileira, exercida com criatividade por poetas contemporâneos, tais como Ricardo Azevedo.

O paradigma estético é consolidado, entretanto, por dois dos principais poetas modernistas brasileiros: Cecília Meireles (1901-1964) e Vinicius de Moraes (1913-1980). Cecília Meireles é reco-

nhecida como uma das principais vozes femininas da poesia brasileira e traz para a sua criação infantil a musicalidade característica de sua obra, explorando versos regulares, rima, combinação de diferentes metros, verso livre e jogos de sons.

Os poemas infantis de Cecília Meireles não ficam restritos à criança, permitindo diferentes níveis de leitura. A insatisfação com os limites e o desejo de plenitude estão presentes, por exemplo, no poema "Ou isto ou aquilo", que dá título ao seu livro, publicado em 1964, no Rio de Janeiro.

Ou isto ou aquilo
Ou se tem chuva e não se tem sol,
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça a luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
E vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranqüilo.

Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.
(Meireles, 1979: 57)

Em imagens claras e simples, versos emparelhados e ritmo regular, o poema vai-se construindo a partir de oposições, em que o sujeito poético vê-se diante da incompletude da existência, do sentido de perda, da relatividade da escolha. Aliás, os temas da poesia

"adulta" da autora, como a fugacidade da vida e o sentimento da passagem do tempo estão presentes em sua obra infantil. No entanto, o que os aproxima do leitor, permitindo-lhe uma pluralidade de leituras, é a natureza das imagens criadas, sempre atinentes ao mundo da criança. Paralelamente aos poemas de maior peso, há também os poemas lúdicos, que brincam com situações do dia-a-dia, através de aliterações e assonâncias, ritmos marcados, sem outro fito senão o de divertir, como o poema que segue:

Jogo de bola
A bela bola
rola:
a bela bola do Raul.

Bola amarela,
a da Arabela.

A do Raul,
azul.

Rola a amarela
e pula a azul.

A bola é mole,
é mole e rola.
(Meireles, 1979: 16)

Os versos reiterativos desenvolvem-se em torno da imagem/som da bola, imitando o jogo. Os nomes próprios ("Raul" / "Arabela"), as rimas ("azul" / "Raul"; "amarela" / "Arabela"), a metrificação e a simbologia das cores simulam o jogo da bola, marcando suas alterações de ritmo e sua vivacidade. Através dos versos, a poeta faz malabarismos com a palavra, como a criança com a bola, e transmite-lhe a mensagem de que a poesia, como de resto a arte em geral, dá asas à imaginação, à fruição descompromissada, à liberdade humana.

Desde 1960 os poemas infantis de Vinicius de Moraes circulam em antologias, mas só em 1970 eles são reunidos no livro *A arca de Noé*, provavelmente o mais conhecido livro de poesia infantil, no

Brasil, na segunda metade do século XX. Sua popularidade decorre do jogo sonoro, da perspectiva infantil assumida pela voz poética, do humor, do aproveitamento de recursos da poesia oral como a quadra, a redondilha e a rima nos versos pares, do tratamento de temas de animais, ao agrado da criança. Outra razão para sua popularidade é o fato de os poemas terem sido musicados por importantes compositores brasileiros, como Tom Jobim, e gravados em dois discos lançados em 1982. Um dos poemas musicados mais conhecidos é "A casa", com letra e música de Vinicius:

A casa
Era uma casa
Muito engraçada
Não tinha teto
Não tinha nada
Ninguém podia
Entrar nela não
Porque na casa
Não tinha chão
Ninguém podia
Dormir na rede
Porque na casa
Não tinha parede
Ninguém podia
Fazer pipi
Porque penico
Não tinha ali
Mas era feita
Com muito esmero
Na Rua dos Bobos
Número Zero.
(Moraes, 1989: 44)

O poeta cria o estranhamento a partir do conhecido, ao desconstruir verso a verso a noção de casa, estabelecendo uma ausência muito engraçada. Em outras palavras, passo a passo, o poema inverte o sentido do ato de ler, que é um processo que se caracteriza pelo enriquecimento de significados, à medida que avança. Aqui, o leitor os vai perdendo enquanto decifra os versos, até chegar, não por acaso, "Na Rua dos Bobos / Número Zero". Por outro lado, em "O pato",

Vinícius de Moraes vale-se do estrato sonoro para chegar à construção semântica do poema:

O pato
Lá vem o Pato
Pata aqui, pata acolá
Lá vem o Pato
Para ver o que é que há.
(Moraes, 1989: 44)

A primeira estrofe do poema, aqui transcrita, exemplifica o procedimento do autor, pois, através das repetições sonoras, da exploração da oclusiva "p", do ritmo sincopado dos versos, imita o caminhar do pato, transformando-se nele próprio. Nesse momento, tem-se a mímese interna, que permite ao leitor a percepção do objeto em foco sensorialmente, o que acentua o caráter lúdico do poema.

Outro poeta que faz sucesso na década de 1970 e continua na preferência das crianças –e dos mediadores– é Mario Quintana (1906-1994). Seu livro, *Pé de pilão*, foi publicado em 1968, em Porto Alegre, apostando nas possibilidades da poesia enquanto fruição espontânea e descompromissada. Como os autores comentados, ele já é um nome consagrado no cenário nacional quando começa a escrever para a infância. Vinculado a uma lírica intimista, em que coloquialidade e humor convivem em harmonia, ao escrever para a criança, busca nas fórmulas do folclore o modelo poético-narrativo que mescla ação e magia, em versos emparelhados e de fácil reconhecimento:

Pé de pilão
O pato ganhou sapato,
Foi logo tirar retrato.

O macaco retratista
Era mesmo um grande artista.

Disse ao pato: "Não se mexa
Para depois não ter queixa".
(Quintana, 1981: 7-8)

A história do pato/menino enfeitiçado pela bruxa progride inspirada na tradição, quer formal (a redondilha maior traz o ritmo mais eufônico do cancioneiro português), quer temática (referências aos contos de fadas, às histórias consagradas, como *Alice no País das Maravilhas*, e às histórias bíblicas são constantes). Tal processo de criação, portanto, aproxima o leitor do texto pela familiaridade, permite-lhe apropriar-se da leitura pela facilidade de memorização e diverte-o por criar situações mágicas, ágeis e imprevistas, mas seguras de um final feliz. Por todos esses aspectos, Quintana passa a ocupar um lugar de destaque na poesia infantil brasileira, tendo sido organizada uma série de obras, que retira de sua produção geral os textos acessíveis ao novo leitor. Temos, então, *Lili inventa o mundo* (1983), *Nariz de vidro* (1984) e *Sapato furado* (1994), entre outras.

Dos poetas que iniciam sua produção no último quartel do século XX e que estendem sua atuação até o século XXI, o paulista Ricardo Azevedo (1949) é o escritor que, talvez, tenha melhor sabido aproveitar o legado de Henriqueta Lisboa instaurado na década de 40, no que concerne à valorização e ao aproveitamento do folclore num projeto literário pessoal. Azevedo é um desses artistas a quem certamente se poderia chamar de "homem dos sete instrumentos". Não apenas porque, como escritor, diferentemente da absoluta maioria de seus colegas de profissão, é ele mesmo quem ilustra a sua obra, mas também porque, no âmbito de uma vasta produção ligada ao público infantil, exercita-se em múltiplos gêneros e subgêneros (narrativas longas, contos, ensaios, teses acadêmicas, poesia), sobressaindo particularmente um projeto de fôlego: o das compilações/recriações de variadas formas da tradição oral (contos populares, adivinhas, trava-línguas, frases feitas, quadras populares, ditados, "brincadeiras", entre outras).

Pode-se dizer que, em seu conjunto, a produção poética do escritor apresenta quadrinhas populares, usualmente retrabalhadas, em que toda a singeleza da criação de matriz folclórica emerge de modo vivo e espontâneo, valorizando uma poesia intuitiva e de expressão emotiva:

Sexta-feira faz um ano
Que meu coração fechou
Quem morava dentro dele
Tirou a chave e levou
(Azevedo, 2000: 35)

Em outras quadras, a empatia e a musicalidade alcançadas pelas redondilhas maiores, dão suporte – para além do enfoque afetivo – a um forte sentido lúdico e ao *nonsense*, extremamente caros a Ricardo de Azevedo, não apenas nos textos literários, mas também na ilustração de seus livros. É frequente, no conjunto de sua obra, a presença do absurdo, o gosto pelo ilógico, a representação do inconsciente, num flerte explícito com a produção surrealista, que contamina texto não verbal e verbal:

Um surdo disse que ouviu
Um pobre mudo dizer
Que um cego tinha visto
Um aleijado correr
(Azevedo, 2000: 35)

Também nas adivinhas o ilógico e o lúdico ganham corpo em versos provocativos, melódicos e que podem assumir mesmo um caráter metalingüístico, caro à poesia contemporânea:

O que é, o que é?
Tem no começo da rua.
Vive na ponta do ar.
Dobra no meio a terra.
Mora onde acaba o mar[33]
(Azevedo, 1996: 18)

Outro autor que inicia sua produção na década de 80 do século XX e se mantém como uma das vozes mais importantes da poesia brasileira contemporânea é Sérgio Capparelli, mineiro radicado no Rio Grande do Sul: *Boi da cara preta*, o primeiro livro de poemas, sai

33. A letra "R".

em 1983, em Porto Alegre, dando origem a uma sequência de obras de garantida qualidade literária. Como Ricardo Azevedo, Capparelli apresenta uma criação artística plural, atingindo públicos diversos e exercitando diferentes linguagens. De certo modo, acompanha o crescimento de seus leitores e as conquistas tecnológicas dos novos tempos. Parte, em seus textos de estreia, das experimentações em torno do folclore, influenciado pela herança de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, como se pode observar no poema de abertura:

Pintando o sete
Um pinguço pega o pinto
e pita debaixo da pita.
A pita, com muita pita,
pinta uma dúzia de pintos,
com pingos pretos de tinta.

- E o pinguço?

- Pinta o sete.

- Como pinta o sete o pinguço?
- Pita pinto pinga pita
pia pintos pingos pingam
pia pia pinto pinto
pinga pinto pinto pinga
pingo pinga pinta pia
(Capparelli, 1983: 7)

O poeta brinca com o fonema "p", inspirado no trava-língua conhecido, sem outra intenção do que a de provocar o riso. Criativamente, ele faz pausas nas dificuldades de articulação sonora através do diálogo ("E o pinguço? / - Pinta o sete / - Como pinta o sete o pinguço?") e, a seguir, acelera o ritmo, levando o leitor aos tropeços de pronúncia. Com uma proposta dessa natureza, o autor transmite à criança o prazer sensorial da leitura poética. Mais adiante, outros versos desenvolvem a parlenda repetida por gerações:

Vaca amarela
Vaca amarela

fez cocô na panela,
cabrito mexeu, mexeu,
quem falar primeiro
comeu o cocô dela.

Vaca amarela
sutiã de flanela
cabrito coseu, coseu
quem se mexer primeiro
pôs o sutiã dela.
(Capparelli, 1983: 42)

E Capparelli continua o poema, com mais duas quadrinhas, que obedecem ao mesmo esquema original, garantindo ao leitor desde a mais tenra idade, que a tradição não deve ser esquecida, mas pode ser transformada para dar origem a novas formas de dizer e viver. Por isso mesmo, o poeta cria outros textos, como este:

O potrinho azul
Relincho ao vento
eu sou um potrinho
crescendo por fora
crescendo por dentro.

Cada passo que dou
aumenta a distância
que vem do que eu era
e vai ao que eu sou.
(Capparelli, 1984: 41)

Seguramente, o poema dialoga, desde o título, com aquele de Cecília Meireles, "O menino azul", que descreve liricamente os sentimentos da criança, quando diz:

O menino azul
O menino quer um burrinho
para passear.
Um burrinho manso,
que não corra nem pule,
mas que saiba conversar.
(Meireles, 1979: 27)

Através de um dinamismo intertextual, Sérgio Capparelli sintetiza na voz do eu poético a relação metafórica menino X potrinho / burrinho, como imagem da infância em seu desejo de escrever e se integrar no mundo (ou se comunicar, como quer Cecília). Assim, coloca-se ao lado de seu leitor, porque, se há alguma definição para essa fase da vida, ela está centrada na vontade de ser grande. Tal movimento aparece no poema, sobretudo mos dois versos finais, ao aproximar as noções de espaço e tempo para representar o sujeito que cresce.

A poesia de Capparelli, no século XXI, afina-se com as novas linguagens e, já em 1996, o autor publica, em Porto Alegre, *33 ciberpoemas e uma fábula virtual*, em que o computador está presente desde o título do livro, apontando sua interferência no cotidiano das pessoas. Poeticamente, o autor demonstra tal fenômeno desde o título dos poemas, o vocabulário, recursos formais e estruturais, como se pode observar no poema:

Bits
Vem, amor,
mata essa minha fome de
chips,
de vips, de bips
e de bytes.

Mata essa minha fome
de ais.
(Capparelli, 1996: 8)

O poeta apropria-se do vocabulário técnico para dar-lhe tratamento lírico, criando, sim, efeito de estranhamento, ao mesmo tempo em que agrada ao jovem leitor, aficcionado pelo meio informatizado. O tema amoroso, por seu turno, diz respeito a seus interesses; ao valer-se dos termos do computador metaforicamente, o poeta constrói a síntese que expressa o mundo contemporâneo. Não por acaso, portanto, sua produção literária, tem se expandindo em endereços eletrônicos, a partir do site criado em 2000 – www.ciberpoeisa.com.br.

A carioca Roseana Murray (1950), tal como Capparelli, tem uma produção poética que também se inicia em meados da década de 80 e avança para o século XXI. No entanto, sua poesia se alinha essencialmente a uma vertente intuitiva e de expressão emotiva, que tem sido relegada a segundo plano na produção brasileira de maior projeção desde o advento do Modernismo – seja aquela voltada a adultos, seja aquela dirigida a crianças e jovens. Na produção da poeta, faz-se presente um subjetivismo acentuado, sugerindo ecos do Romantismo e constituindo fator que, certamente, está associado à popularidade que a escritora tem alcançado junto a seus leitores, em particular aqueles mais próximos da adolescência.

No poema "Recado", extraído de *Fruta no ponto*, lançado em 1986, assim como no que se segue, sem título, extraído de *Classificados poéticos*, um dos livros mais conhecidos da escritora, de 1991, pode-se perceber de forma nítida a dicção sentimental que perpassa a obra de Roseana Murray como um todo:

Recado
Ao vento da noite
sussurro sete segredos:
tudo que tenho por fora
tudo que tenho por dentro
que o vento vá levando
minha sede de amor
pule cercas pule sebes
abra porteiras no mar
derramando meu recado
nos quatro cantos do ar
(Murray, 1994: 13)

Quero asas de borboleta azul
para que eu encontre
o caminho do vento
o caminho da noite
a janela do tempo
o caminho de mim
(Murray, 1991: 14)

Tanto nas redondilhas maiores do primeiro poema quanto nos hexassílabos do segundo – são exceções o primeiro verso de cada um deles, respectivamente de cinco e dez sílabas –, sobressaem as aliterações e repetições de vocábulos em versos quase todos brancos. Em "Recado", a repetição do "v" e do "s", assim como das palavras "tudo", "tenho", "pule"; no outro poema, a presença reiterada dos sons nasais e das sílabas longas, além da repetição de "caminho": tudo converge para a sugestão do barulho do vento, bem como de seu movimento, associados a uma idéia de liberdade, de impulso de dentro para fora, em que o indivíduo, para ir ao encontro de sua essência, interage com a natureza ("noite", "vento", "mar", "ar"), evocando uma atmosfera nitidamente romântica.

Se na poesia de Roseana Murray é possível verificar, portanto, um trabalho poético que respeita a criança e o jovem leitor, distanciando-se plenamente do utilitarismo que caracterizou a literatura de muitos escritores do século passado, também na produção de poetas de gerações mais recentes, a preocupação com o apuro formal e a busca de sintonia com o universo do leitor iniciante têm sido marcantes. É o caso, por exemplo, de Lalau (1954), Fabrício Corsaletti (1978) ou Ricardo Silvestrin (1963), poetas, que, pouco a pouco, vêm ganhando voz no cenário da produção atual para crianças e jovens.

Os paulistas Lalau e Corsaletti, respectivamente em *Japonesinhos* (2008) e *Zôo* (2005), apresentam coletâneas de poemas sobre animais, retomando uma tradição cara ao campo da literatura infantil, a da representação de bichos, em geral voltada a atrair o leitor infantil para o texto literário. Entretanto, no trabalho esmerado dos dois autores, novas perspectivas são buscadas para explorar esse universo, destacando-se, entre outros aspectos, uma aproximação com o *haikai*, gênero pouco comum na tradição da literatura infantil brasileira, mas, com certeza, sedutor para esse público, por sua concisão e precisão. Ainda que nem sempre deparemos com *haikais* "puros", a atmosfera geral dessa forma poética se faz presente nessas duas obras. No caso de Lalau, a própria temática é oriental, já que sua série de

poemas sobre animais focaliza "uma fauna bem diferente da nossa", a dos bichos "japonesinhos", num título dedicado aos 100 anos da imigração japonesa no Brasil, comemorada no ano de 2008:

Grou de Crista Vermelha
Na imagem duplicada,
O grou dança de forma delicada
Sobre um espelho de gelo

Toda a floresta pára
Para vê-lo.
(Lalau, 2008)

Corsaletti, por sua vez, aborda animais os mais variados – selvagens e domésticos; da fauna brasileira e de outras terras ("papagaio", "urubu", "sucuri", "tigre", "girafa", "ornitorrinco" etc.) –, explorando com alguma liberdade formal o *haikai*, ou seja, sem respeitar necessariamente o modelo de três versos de 5/7/5 sílabas, como foi consagrado o gênero no Brasil pelo poeta Guilherme de Almeida (1890-1969), já na década de 40. Corsaletti consegue extrair sentidos inesperados e efeitos engraçados dos "instantâneos" que produz, ao compor uma pitoresca "fila" de bichos, provocando, surpreendendo e convidando continuamente o leitor a inferências de natureza diversa:

a tartaruga
nunca sai de casa
que coisa mais chata!

camaleão:
de dia sim,
de noite não

de noite,
a zebra dorme
metade dela some
(Corsaletti, 2005)

O gaúcho Ricardo Silvestrin, em *Observações sobre a vida em outros planetas*, lançado em 1998, aposta na imaginação desenfreada e apresenta ao leitor também uma "fila", mas não de animais: cria uma sequência de planetas imaginários, povoados por seres espantosos e estrambóticos, que contrariam, nos mais diferentes aspectos, a ordem natural das coisas, o senso comum e a lógica. Instaura-se um mundo às avessas com planetas como o "Poft", onde "o pum é perfumado"; o "Gugus", onde "as pessoas nascem velhas"; ou o "Ao Contrário", onde "quem se confessa é o vigário". Tudo permeado por um humor corrosivo, por vezes escatológico, onde até mesmo a poesia pode ser posta em xeque, num discurso que se assume metalingüístico e auto-irônico. Numa visada tipicamente pós-moderna, o poeta desconstrói – com graça e azedume – o discurso auto-laudatório de certa poesia associada à tradição, ao mesmo tempo que deixa implícita a diferença entre fazer poesia e simplesmente "versejar":

Planeta Poesia
No Planeta Poesia,
quando um fala "Bom dia",
o outro diz "Como vai a tua tia".
Todo mundo é poeta,
do mais sábio
ao mais pateta.
Um simples "Boa tarde"
é seguido de "covarde",
"alarde", "arde".
E é isso o dia inteiro,
e é assim todo dia.
Só de pensar, me dá azia.
(p. 25)

É possível imaginar que, ao colocar a poesia na berlinda, Silvestrin tenha levado às últimas consequências o "Convite" do escritor paulista José Paulo Paes (1926-1998), certamente o principal poeta dos anos 80 e 90, dentre aqueles que possuem produção voltada à criança. Esse seu poema pode ser visto como uma espécie de "manifesto" que dá o tom à melhor poesia infantil nacional publicada nas três últimas décadas:

Convite
Poesia
é brincar com palavras
como se brinca
com bola, papagaio, pião.

Só que
bola, papagaio, pião
de tanto brincar
se gastam.

As palavras não:
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.

Como a água do rio
que é água sempre nova.

Como cada dia
que é sempre um novo dia.

Vamos brincar de poesia?
(Paes, 1991)

Em "Convite", qualquer possível lastro de pedagogismo da velha poesia brasileira para crianças foi definitivamente abandonado. Na comparação da poesia com os brinquedos – num primeiro momento – e com a água do rio – no momento subsequente –, a idéia da superioridade da poesia, por sua capacidade de renovação e por seu caráter proteiforme, é desenvolvida segundo uma construção simétrica e em que sobressai a técnica da disseminação e recolha. O resultado de conjunto é dos mais felizes, tanto pelo ritmo cadenciado do poema quanto por sua intensa unidade, revelando enorme potencial para permanecer na memória do leitor.

José Paulo Paes, que já era poeta muito respeitado na "literatura adulta" à época em que começa a publicar poesia explicitamente voltada ao público infantil – em 1984, com *É isso ali* –, assume a bandeira de uma poesia essencialmente lúdica e de exigente artesanato:

> Com Monteiro Lobato, a quem tive o privilégio de conhecer pessoalmente pouco antes de sua morte, aprendi que o principal ingrediente da literatura infanto-juvenil é o humor. Isso porque a alegria de viver e o gosto pelo jogo são inatos nessa fase da vida humana. Utilizo em minha poesia vários recursos de humor, como trocadilhos, falsas etimologias, paradoxos, simetrias e ecos verbais, rimas estapafúrdias etc. Isso fala de perto ao sentido lúdico da criança, a quem as brincadeiras verbais podem divertir tanto quanto as físicas (Proleitura, 1995: 2).

Efetivamente, *Poemas para brincar* (1990) é obra emblemática de um momento de maturidade e plena consolidação da poesia infantil brasileira. O conjunto de poemas enfeixado pela obra revela ao observador atento um grau elevado de elaboração estética, apesar da aparente simplicidade. Livro capaz de despertar empatia e cativar leitores iniciantes, dá a medida do que vem a ser uma poesia infantil de boa qualidade e que, no caso brasileiro, vem integrar-se a uma "cirandа sem fim". Remete aos momentos altos da poesia de Bilac, dialoga com a densidade sempiterna dos versos de Cecília, anuncia as estripulias poéticas de um Silvestrin, somando-se a esse círculo, tal como nas imemoriais cantigas de roda sedimentadas no imaginário coletivo. Cirandas e cirandas, como aquela que é retomada pelo poema "Paraíso", na sua imensa capacidade de projetar utopias e de superar velhas dicotomias – adulto/infantil, rural/urbano, utilitário/lúdico, passado/presente, simples/complexo, entre tantas outras:

Paraíso
Se esta rua fosse minha,
eu mandava ladrilhar
não para automóvel matar gente,
mas para criança brincar.

Se esta mata fosse minha,
eu não deixava derrubar.
Se cortarem todas as árvores,
onde é que os pássaros vão morar?

Se este rio fosse meu,
eu não deixava poluir.
Joguem esgotos noutra parte,
que os peixes moram aqui.

Se este mundo fosse meu,
eu fazia tantas mudanças
que ele seria um paraíso
de bichos, plantas e crianças.
(Paes, 1991)

Referências bibliográficas

Azevedo, Ricardo (2000), *Armazém do folclore,* ilustrações do autor, São Paulo: Ática.

— (1996), *Brincando de adivinhar,* ilustrações do autor, São Paulo: Moderna.

Bilac, Olavo (1935), *Poesias infantis*, Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Camargo, Luis. *A poesia infantil no Brasil*. Retirado da internet: http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art021.htm Acessado em 10/04/2009

Capparelli, Sérgio (1983), *Boi da cara preta,* ilustrações de Paulus, Porto Alegre: LP&M.

— (1983), *A jibóia Gabriela,* ilustrações de Astrid Münch, Porto Alegre: LP&M.

— (1996), *33 ciberpoemas e uma fábula virtual,* ilustrações de Marilda Castanha, Porto Alegre: LP&M.

Corsaletti, Fabrício (2005), *Zôo,* ilustrações de Mariana Zanetti, São Paulo: Hedra.

Dutra, José Fialho (1982), *Flores do campo: poesias infantis*, Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias/ PUCRS.

Lalau (2008), *Japonesinhos,* ilustrações de Laurabetariz, São Paulo: Peirópolis.

Lisboa, Henriqueta (1975), *O menino poeta,* Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais.

Meireles, Cecília (1979), *Ou isto ou aquilo,* ilustrações de Eleonora Affonso, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Moraes, Vinicius (1989), *A arca de Noé,* ilustrações de Marie Louise Nery, Rio de Janeiro: J. Olympio.

Murray, Roseana (1991), *Classificados poéticos*, ilustrações de Paula Saldanha, Belo Horizonte: Miguilim, 7ª ed.

— (1986), *Fruta no ponto,* Arte de Sara Ávila, São Paulo: FTD.

Paes, José Paulo (1991), *Poemas para brincar*, ilustrações de Luiz Maia, São Paulo: Ática, 2ª ed.

Proleitura (1995), *Poesia para crianças*, Assis: UNESP – FCLAs, v.2, nº 7, out.

Silvestrin, Ricardo (1998), *Pequenas observações sobre a vida em outros planetas,* ilustrações de Guazzelli, Porto Alegre: Projeto.

9. INTRODUCIÓN Á POESÍA INFANTIL INGLESA DO SÉCULO XXI

Celia Vázquez García
(Universidade de Vigo)

Resumo: A autora repasa a poesía dos séculos XIX e XX destacando aspectos como os autores incluídos nas antoloxías ou as características fundamentais da obra de poetas considerados clásicos no contexto británico (Walter De la Mare, Eleanor Farjeon ou James Reeves, entre outros). Cita tamén aqueles poetas para adultos que nalgún momento escribiron para nenos, tanto en Gran Bretaña como nos Estados Unidos, como Charles Causley e Ted Hughes. Con respecto á poesía máis recente destaca o gran número de publicacións e vendas e a aparición dun novo modelo que podería denominarse "poesía de barrio suburbano", coetánea da cultura *hip hop* e a música *rap*, cuxos escenarios son os barrios da periferia das grandes cidades. Entre os poetas máis significativos destaca a Michael Rosen, Allan Ahlberg e Jackie Kay, fundamentais á hora de emprender a renovación do xénero, por outra parte atractivo para os nenos porque é divertido e subversivo.

Abstract: The authoress revises the poetry of the nineteenth and twentieth centuries outlining aspects such as the authors included in the anthologies or the main features of the work of those poets considered as classic in the British context (Walter de la Mare, Eleanor Farjeon or James Reeves, amongst others). She also mentions those poets for adults who in a certain moment wrote for children in Great Britain and USA in a particular moment, such as Charles

Causley and Ted Hughes. As regards the most recent poetry, it stands out the great number of publications and sales and the apparition of a new role model which could be termed 'suburban district poetry', contemporary of the *hip hop* culture and the *rap* music, whose sceneries are some districts in the outskirts of big cities. Amongst the most significant poets the authoress outlines Michael Rosen, Allan Ahlberg and Jackie Kay, fundamental poets who undertake a renovation of the genre, attractive to children due to its capacities of entertainment and subversion.

Palabras clave: poesía infantil en lingua inglesa, poesía de barrio suburbano, verso infantil subversivo do século XXI.

Key words: English Children's Poetry; Suburban district poetry; subversive children's lines in the 21st century.

Acabamos de comezar o século XXI e a crítica literaria, nun espazo tan breve, non pode etiquetar os autores que agora están a escribir poesía infantil porque non pasou o tempo suficiente para que a súa obra se sedimente e se considere poesía de canon ou poesía con toda a riqueza literaria para superar o paso do tempo.

Antes de falar desta poesía emprenderemos un breve repaso pola historia da poesía infantil para comprender cales son os criterios que se utilizan para considerar a algúns poetas dignos de pasar á historia da poesía e, polo tanto, á historia da literatura.

A apreciada antoloxía de poetas para nenos de Coventry Patmore, publicada en 1862, explica no prefacio as razóns polas que este autor, poeta tamén, seleccionou unhas poesías e deixou de lado outras, cousa que fan moitos antólogos: excluír case todos aqueles versos que foron escritos expresamente para os nenos e aqueles sobre nenos que se escribiron para adultos. Facía fincapé no feito de que

escolleu aqueles poemas xenuínos da lingua inglesa que poderían agradar aos nenos. Ante isto poderiamos preguntarnos por que se exclúe a poesía escrita expresamente para nenos ou que se entende por poesía xenuína. Se falamos do que pode compracer os nenos, no prazo transcorrido desde que se considera poesía para nenos, os traballos de autores que así o expresan, trescentos anos son moitos porque a noción de infancia mudou moitísimo neste período de tempo tan extenso. Tampouco non podemos fiarnos hoxe en día das cifras de vendas ou da regularidade coa que se editan novas edicións de poesía infantil ou antoloxías, que adoitan ser bos indicadores habitualmente. Debemos ter en conta, non obstante, que son os pais os que compran poesía para os nenos, a escriben, a publican e a ensinan. Preguntámonos logo: se Patmore non escolleu para a súa antoloxía aqueles versos publicados especificamente para nenos, que seleccionou realmente?

Se analizamos outra antoloxía publicada anos despois por Lucas, *A Book of Verses for Children* (1897), comprendemos que a idea de infancia cambiara e que para Lucas era un tempo de diversión e irresponsabilidade no que a literatura debería divertir e entreter desde a primeira páxina até a última. Pero tamén advirte na súa antoloxía que se xa non divirte nin entretén, é o momento de pasarse á verdadeira poesía. O fin, xa que logo, é o mesmo. En diferentes épocas recoméndaselles aos nenos que lean un tipo de poesía respectábel.

Imos desafiar por tanto a Patmore e a Lucas, entre outros, e a demostrar que a poesía infantil, aquela escrita expresamente para nenos, ten a mesma calidade.

Tanto a antoloxía de Patmore como a de Lucas deixan claro nas súas introducións que a poesía "real" é a escrita por adultos nunha linguaxe que os nenos poden comprender e sobre temas que resultan universais, como a natureza ou os sentimentos. Cren a pé feito no canon dunha poesía xenuína que os nenos deben ler, tarde ou cedo. Son da opinión de que o que está escrito tendo o neno en mente é inferior ao que escriben grandes poetas para os adultos. Ao longo dos anos, as antoloxías publicadas seguiron esta tónica tradi-

cional de presentar os mellores poetas antologados e, por suposto, non hai apenas poemas dirixidos aos nenos.

Unha das primeiras antoloxías de poesía para nenos foi *Mother Goose's Melody* (1760), na que se recompilaban as *nursery rhymes* (cancións infantís) ademais dunha escolma de cancións de Shakespeare. Era normal que aparecesen estas cancionciñas populares e as de Shakespeare. As cancións eran material apropiado para os nenos debido á súa rima dinámica, humor, melodía, repeticións divertidas e formas simples, aínda que realmente non foron consideradas respectábeis até o século XIX. Desde mediados do XVIII, as *nursery rhymes* pasaron a formar parte de calquera antoloxía para nenos. No que atinxe ás cancións de Shakespeare, téñense escollido practicamente as mesmas desta primeira antoloxía. Lucy Aikin, que publicou unha antoloxía de poemas en 1801, non elixiu ningunha destas cancións infantís, porén, non deixou de incluír dous poemas de Shakespeare. A partir de entón, case todas as antoloxías publicadas incluíron traballos de Shakespeare.

Preguntámonos o que ocorre con outros poetas que escribiron para adultos. Por que ou por que non son escollidos para formar parte das antoloxías e en que momento da historia da literatura infantil? Que criterios se seguen?

A investigadora Morag Styles, no seu libro *From the Garden to the Street* (1998)[34], concéntrase nun fato de poetas que viu repetidos en diferentes antoloxías e estuda unha serie de criterios que opina que cumpren todos eles:

1. Estaban incluídos no *Oxford Book of Children's Verse*, libro de poemas seleccionados polo matrimonio Opie e publicado en 1973 que resultou ser un acontecemento histórico no que se refire a antoloxías poéticas para nenos, ou no de Lucy Airen, *Poetry for Children* (1801), unha das primeiras escolmas que incluíu poetas do seu tempo.

2. Foron antologados para nenos durante anos tras a súa morte.

34. Londres: Cassell.

3. Foron considerados por moitos como bos poetas, ben no seu tempo ben na posteridade.

4. A meirande parte da súa produción poética foi para adultos.

Á hora de seleccionar estes poetas, Styles tivo en conta que na selección aparecesen igual número de mulleres que de homes, pero non había suficientes autoras antologadas para cumprir o seu desexo. Ao final escolleu entre todos e consonte os criterios expostos a Robert Burns, John Clare, William Cowper, Oliver Goldsmith, Felicia Hemans, Thomas Hood, Alexander Pope, Alfred Tennyson e William Wordsworth. Se reparamos nestes poetas a maioría pertencen á segunda metade do século XVIII, cando se comeza a plantar a semente do Romanticismo, e ao século XIX, cando agroma. Só Alexander Pope pertence á primeira metade do XVIII e Alfred Tennyson, o poeta favorito da raíña Victoria, considérase un poeta vitoriano por cronoloxía. A autora Felicia Hemans escribiu para nenos de forma ocasional, pero a súa produción máis importante foi para adultos.

Debemos ter en conta tamén que moitas das antoloxías que saen ao mercado son produto da elección do editor, cada un deles trata de incluír aqueles poetas que máis admira e moitos quedan fóra, ás veces, por falta de espazo.

Styles tamén comprobou que hai poetas que son incorporados ao canon da literatura infantil e manteñen a súa popularidade até a actualidade, como é o caso de Wordsworth, Tennyson e Burns; mentres que outros son populares durante un tempo e logo desaparecen. Por exemplo, mentras que Cowper deixou de aparecer nestas antoloxías desde os anos sesenta, Goldsmith e Pope pasan de moda durante un tempo e volven estalo de novo, segundo se comprobou nas diferentes antoloxías. Ás veces resulta difícil pensar que Pope teña vixencia entre os mozos e, no entanto, aparece incluído en nove de cada 24 antoloxías.

Noutro estudo sobre estas antoloxías, Morag Styles decide seleccionar aqueles poetas que verdadeiramente escribiron para nenos e segue os mesmos criterios sinalados liñas arriba para os poetas que

escriben para adultos e que son incluídos nas diferentes antoloxías. Entre eles destaca a Mary Howitt, Edward Lear, A.A. Milne, William Roscoe, R.L. Stevenson, Jane Taylor e Isaac Watts. Engadiu autores que son coñecidos tanto por nenos como por adultos, como Anna Barbauld, Charlotte Smith, Christina Rossetti e William Blake. É curioso, pero unha vez revisadas as antoloxías, os poetas do século XIX para adultos son os que máis aparecen nestas antoloxías. Será porque escribiron parte da mellor poesía escrita en inglés? Pero, mellor poesía para quen? Se cadra, o mérito destas antoloxías é que serviron como manual poético nas escolas e aí cómpre que aparezan os grandes poetas das letras inglesas. O esquecemento da muller poeta nestas antoloxías é obvia. Xa no seu momento destacar como muller poeta é complicado; se ademais escribe para nenos, a desvantaxe é dobre.

Como se pode comprobar en case todas as antoloxías publicadas para nenos, a poesía escrita especificamente para eles é marxinada polos influentes editores, que prefiren a escrita para adultos polos grandes poetas. Posibelmente non o fan adrede, senón que se guían polo seu conservadorismo e mestúrano cun chisco da súa nostalxia por un pasado idealizado e co seu interese adulto pola poesía para nenos.

Os poemas máis coñecidos e antologados dos séculos XVIII e XIX

Estes poemas son os que conteñen versos que moita xente sabe de corrido e que atraen asemade a nenos e a adultos; son os versos que forman parte do "mobiliario da mente", como dicía o escritor puritano Isaac Watts no seu libro *The Divine and Moral Songs for the Use of Children* (1715).

Tanto Browning como Coleridge, Wordsworth ou Tennyson foron esencialmente poetas para adultos, pero algúns dos seus poemas foron antologados para nenos a través dos anos. Os máis son poemas que os nenos británicos aprenderon na escola de xeito doa-

do e sinxelo e que eran recitados de cando en vez nas tradicionais clases de lingua ou de literatura.

Non me deterei nas populares baladas de orixe medieval, que tamén aprenderon os nenos na escola, senón que concentrarei os esforzos nos poemas de autor. Seguindo a Morag Styles e as súas selecciónns temáticas, afondarei naquelas composicións que polo seu argumento narrativo atraeron os nenos e nenas.

Cans e gatos

Dediquemos estas liñas a odas e elexías do século XVIII escritas por Oliver Smith (1730-1774) e Thomas Gray (1716-1771), o popular autor de *Elegy Written in a Country Churchyard*. A oda de Gray á morte por afogamento do seu gato favorito nun acuario pode interesarlles aos nenos e espertar a súa tenrura. O mesmo ocorre coa elexía á morte dun can tolo de Oliver Goldsmith, que foi incluída en recentes antoloxías para nenos. Ambas utilizan o estilo heroico burlesco para contar eses entretidos contos en verso. Tamén no século XVIII, William Cowper escribiu unha das primeiras narracións cómicas: "John Gilping", publicada en 1748. Trátase dun divertido conto sobre un tendeiro moi traballador e avarento cos cartos que leva a súa familia de excursión un día e todo lle sae francamente mal, en parte porque o seu cabalo decide facer o que lle peta. É un dos poemas que lían os nenos con gusto no seu día.

Historias de medo ou conmovedoras

Contra finais do século XVIII aparece un dos mellores e máis populares poemas narrativos de todos os tempos: "The Rime of the Ancient Mariner", de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), que conta unha historia extraordinaria, aínda que o autor non adoitaba escribir para nenos. Unha das poucas veces que o fai, diríxese a seu

fillo no moi citado poema "Answer to a child's question!" [Resposta á pregunta dun neno].

Do you ask what the birds say? The sparrow, the dove,
The linnet and thrush say, "I love and I love!"
In the winter they're silent—the wind is so strong,
What it says, I don't know, but it sings a loud song.

Pero é o poema do vello mariñeiro o que nos vén á cabeza cando se menciona a Coleridge. Publicouse primeiro en *Lyrical Ballads* (1798) e ten aparecido en numerosas antoloxías desde aquela. Este poema precisa da axuda dos adultos para ser entendido, pero atrae os nenos polo argumento sobrenatural nun contorno dramático, contado en estrofas de catro versos rimados. Unha das imaxes que quedan gravadas nas mentes infantís é o barco que queda encalmado.

Day after day, day after day,
We stuck, nor breath nor motion;
As idle as a painted ship
Upon a painted ocean.

Water, water, every where
And all the boards did shrink,
Water, water, every where
Nor any drop to drink.

O poema é dabondo atractivo, coas súas pantasmas e espíritos, para competir coas historias de terror actuais. Á maioría dos nenos sorpréndelle que se mate un albatros e parécelles unha inxustiza, polo que lles custa un pouco compadecerse do vello e torturado mariñeiro.

O poema "Kubla Khan" de Coleridge exerce unha atracción semellante, pero ademais, conta co engadido do motivo exótico e a musicalidade da linguaxe.

Moitos dos poetas románticos, como Byron, Shelley e Keats, escribiron poemas cunha linguaxe declamatoria e atractivas historias

que lles gustaron aos nenos. Chama a atención, tendo en conta que a temática de Byron era decotío radical e heroica, ás veces mesmo épica, inzada de referencias clásicas e históricas ("The Eve of Waterloo", "The dying Gladiador", "Don Juan", por exemplo).

Outro atractivo de Byron para os cativos foron os seus poemas de amor "So, we'll go no more a-roving" e "She walks in beauty", que lembran as *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer pola súa musicalidade.

Though the night was made for living,
And the day returns too soon,
Yet we'll go no more a-roving
By the light of the moon.

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies;
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes:

Keats é o menos apreciado desta xeración de románticos, pero hai un poemiña que o poeta inclúe nunha carta a súa irmá máis nova Fanny. É un texto en versos breves e está construído cunha linguaxe divertida e inconsecuente que pode encadrarse dentro do *nonsense*.

There was a naughty Boy
A naughty boy was he
He would not stop at home
He could not quiet be-
He took
In his knapsack
A book
Full of vowels
And a shirt
With some towels...

Os poetas do século XIX e as antoloxías

Os Románticos

Os poetas de comezos do século XIX que aparecen nas antoloxías son Robert Southey, James Leigh Hunt, populares románticos, e Thomas Campbell e Charles Wolfe. Os seus versos narrativos incluiranse nas escolmas para nenos durante uns 150 anos con poemas como: "The Inchcape Rock", "Abou Ben Adhem", "Lord Ullin's Daughter" e "The Burial of Sir John Moore after Corunna". A seguir aparecen uns versos destes poemas para que nos fagamos idea da poesía coa que se atopaba o pequeno lector: unha poesía chea de emoción e atractiva para a súa alma soñadora, escrita nunha linguaxe dramática e de poderoso ritmo.

No stir in the air, no stir in the sea,
The ship was still as she could be;
Her sail from heaven received no motion;
Her keel was steady in the ocean.

The Abbot of Aberbrothok
Had placed the bell on the Inchcape Rock;
On a buoy in the storm it floated and swung,
And over the waves its warning rung.

("The Inchcape Rock")

Abou Ben Adhem (may his tribe increase)
Awoke one night from a deep dream of peace,
And saw within the moonlight in his room,
Making it rich, and like a lily in bloom,
An angel writing in a book of gold…

("Abou Ben Adhem")

A chieftain to the Highlands bound
Cries, "Boatman, do not tarry!
And I'll give thee a silver pound
To row us o'er the ferry.

("Lord Ullin's Daughter")

Not a drum was heard, not a funeral note,
As his corse to the rampart we hurried;
Not a soldier discharged his farewell shot
O'er the grave where our hero we buried.

We buried him darkly at dead of night,
The sods with our bayonets turning,
By the srtuggling moonbeam's misty light
And the lanthorn dimly burning.

("The Burial of sir John Moore after Corunna")

O frautista de Hamelin e a poesía

Un dos poemas máis celebrados e que ocasionou que Robert Browning teña un lugar no canon da literatura infantil é a súa composición narrativa "The Pied Piper of Hamelin", publicado en 1842. Baseado nunha lenda popular alemá, escribiuno para o fillo de William Macready, o coñecido actor vitoriano. Este é o único poema para nenos que escribiu e aínda se publica hoxe en día, o que dá conta do seu enorme atractivo a través do tempo. A composición combina o enxeño, a tensión dramática e a brillante elección de vocábulos sonoros. Súa muller, Elizabeth Barret Browning, foi tamén unha poeta moi popular na época vitoriana. Interesábanlle os temas políticos e sociais, sobre todo a pobreza infantil e a explotación da infancia no traballo a idade temperá. O seu poema "The cry of the children" é precisamente unha queixa (*indictment*) da explotación infantil. Na súa vida real non estaba tan preocupada pola situación dos nenos no seu contorno, segundo recolle a súa biógrafa.

Escritores vitorianos

Emily Brontë, a famosa autora de *Wuthering Heights* (Cumes borrascosos), tamén escribiu algúns poemas (*spellbinding*) nos que se pode apreciar a mesma atmosfera ameazante, a paisaxe agreste e misteriosa da súa mellor novela:

The night is darkening round me,
The wild winds coldly blow;
But a truant spell has bound me
And I cannot, cannot go.

The giant tress are bending
Their bare boughs weighed with snow,
And the strom is fast descending
And yet I cannot go.

Charles Kingsley, un acérrimo imperialista, tamén se interesou polos nenos e, de feito, o seu relato *The Water Babies* foi moi popular no seu tempo. Escribiu tamén poesía, que apareceu nas antoloxías máis vendidas do século XIX.

Rudyard Kipling pasou a súa infancia na India até que marchou estudar a Inglaterra, onde viviu na casa duns parentes que mostraban bastante indiferenza cara a el. Kipling escribiu versos para nenos case tan bos como os de Stevenson. Un exemplo é "The river's tale":

And life was gay, and the world was new,
And I was a mile across at Kew!
But the Roman came with a heavy hand,
And bridged and roaded and rules the land,
And the Roman left and the Danes blew in-
And that's where your history books begin![35]

35. Citado en Peter Keating *Kipling the Poet,* Londres: Secker and Warburg, 1994, p. 177.

O poema favorito da nación escrito no século XIX

O poema favorito da nación, declarado no Día Nacional da Poesía en 1995, foi "If", que aparece nun dos libros para nenos de Kipling, titulado *Rewards and Fairies.*

If you can keep your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you,
If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too;
If you can wait and not be tired by waiting,
Or being lied about, don't deal in lies,
Or being hated, don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise:
If you can dream - and not make dreams your master,
If you can think - and not make thoughts your aim;
If you can meet with Triumph and Disaster
And treat those two impostors just the same;
If you can bear to hear the truth you've spoken
Twisted by knaves to make a trap for fools,
Or watch the things you gave your life to, broken,
And stoop and build 'em up with worn-out tools:
If you can make one heap of all your winnings
And risk it all on one turn of pitch-and-toss,
And lose, and start again at your beginnings
And never breath a word about your loss;
If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they are gone,
And so hold on when there is nothing in you
Except the Will which says to them: "Hold on!"
If you can talk with crowds and keep your virtue,
Or walk with kings - nor lose the common touch,
If neither foes nor loving friends can hurt you,
If all men count with you, but none too much;
If you can fill the unforgiving minute
With sixty seconds' worth of distance run,
Yours is the Earth and everything that's in it,
And - which is more - you'll be a Man, my son![36]

36. Se podes manter a cabeza tranquila, / cando outros ao teu carón a perden. / Se tes en ti mesmo unha fe que che negan / e non desprezas nunca as dúbidas que eles teñan. / Se esperas no teu posto, sen fatiga na espera. / Se enganado, non enganas. / Se non buscas máis odio, que o odio que che teñan. / Se es bo, e non

Moitos críticos sentíronse decepcionados ao ser este o poema escollido, pois parecía pertencer a una época imperial pasada, sexista e parodiárase moito. Pero unha reflexión posterior amosou que é un poema que moitos nenos aprenderon na escola e que lembraban debido ao rechamante ritmo, aínda que simple, e os sentimentos dos que falaba: a decencia e a integridade. É un poema que reafirma en moitos, malia o tempo transcorrido desde que se escribiu, que cun comportamento honesto, con esforzo e seguindo os ditados do corazón e os principios morais, todo sairá ben. Se non é así, sempre queda aferrarse ao que se fixo ben e acadar así o respecto.

O anuncio de Repsol de 2007, con imaxes do motociclismo español e un dos seus campións, Dany Pedrosa, impresiona coa voz en off do actor José Sacristán recitando este poema, pois logra transmitir todos os sentimentos que poden espertar estes versos combinados coas imaxes. Non gustou a todos porque é indiscutíbel a beleza do poema de Kipling.

Con estes poemas do século XIX que aparecen habitualmente nas antoloxías actuais, comprobamos que son escollidos pola súa sonoridade, melodía e a súa calidade lírica, porque forman parte da infancia de moitos lectores que hoxe son pais e editores, a pesar de que na actualidade a súa lectura resulte máis complicada, e porque pais e fillos comparten o que os une a un pasado común da poesía do seu país.

---

finxes ser mellor do que es. / Se ao falar non esaxeras, o que sabes e queres. / Se soñas e os soños non te converten no seu escravo. / Se pensas e rexeitas o que pensas en van. / Se alcanzas o TRIUNFO ou chega a túa DERROTA, / e os dous impostores tratas de igual xeito. / Se logras que se saiba a verdade que falaches, / a pesar do sofisma do Orbe encanallado. / Se volves ao comezo da obra perdida, / aínda que esta obra sexa a de toda a túa vida. / Se arriscas dun golpe e cheo de alegría, / as túas ganancias de sempre á sorte dun día, / e perdes, e lánzaste de novo á pelexa, / sen dicirlle nada a ninguén o que es, nin o que eras. / Se logras que os nervios e o corazón te asistan, / mesmo despois da súa fuga, no teu corpo en fatiga, / e se agarren contigo, cando non quede nada, / porque ti o desexas, o queres e mandas. / Se falas co pobo, e gardas a virtude. / Se marchas canda Reis, co teu paso e coa túa luz. / Se ninguén que te fira, chega a facerche a ferida. / Se todos te reclaman, e ningún te precisa. / Se enches o minuto inesquecíbel e certo, / con sesenta segundos que te levan ao ceo. / TODO o desta Terra será do teu dominio, / e moito máis aínda... / Serás un HOME, meu fillo!

A poesía infantil do século XX. Breve repaso

Falaremos a seguir da poesía do século XX. Até a década dos setenta, cando comeza un novo movemento poético, podemos citar autores que se consideran clásicos da poesía infantil británica. Walter De la Mare co seu *Songs of Childhood* (1902) inicia un novo período a principios do século XX. Eleanor Farjeon, James Reeves e A.A. Milne son o grupo de poetas que, xunto con De la Mare, son moi coñecidos hoxe en día.

Walter De la Mare é probabelmente o máis significativo e aínda escribe dentro da tradición romántica. Como home, De la Mare era como un neno. Se Robert Louis Stevenson era un adulto que parecía estar en contacto coa súa infancia, De la Mare foi un home que nunca saíu dela. En opinión de moitos, a súa lectura da infancia, en relación ao resto da vida, era esaxerada, e até certo punto distorsionada en parte e tinguida dun halo sentimental, mentres que a súa visión da infancia como algo illado, era dunha profundidade inigualábel. A súa forma de escribir ten unha perfecta harmonía na métrica, na rima e no contido; intelixentes repeticións e aliteracións, imaxes memorábeis. De la Mare tamén foi un mestre como contacontos en verso, incluíndo baladas de romances e aventura, tales como "The Englishman". Sabía describir a natureza de xeito preciso, en cambio os seus personaxes ás veces son clixés, como o da pobre "old widow" (vella viúva). Repara no detalle e plásmao nos seus versos, apaixónase polas miniaturas como lles ocorre aos nenos. Un exemplo é o seu poema "The fly" (1970)

> How large unto the tiny fly
> Must little things appear!-
> A rosebud like a feather bed,
> Its prickle like a spear.

Alan Alexander Milne, o autor de *Winnie the Pooh*, é probabelmente un dos escritores de máis éxito para nenos pequenos. Traballou de xornalista, humorista, dramaturgo e colaborou de forma

periódica na revista *Punch*. Contemporáneo de Walter De la Mare e de Eleanor Farjeon, as dúas colecciónns de Milne, *When we were very young* (1924) e *Now we are six* (1927), tiveron un grande éxito de vendas. Comezou a escribir poemas para nenos en resposta a unha petición de Rose Fyleman (autora de moitos libros de fadas e poemas) para que aparecesen publicados nunha nova revista para nenos, *The Merry-Go-Round,* que se publicou en 1923. O primeiro poema que se publicou titulábase "The Dormouse and the Doctor" e pronto tivo que escribir outros para a revista *Punch*. Milne lembraba perfectamente a súa infancia e o feliz que foi e curiosamente seu fillo dixo del que non foi un bo pai, que non soubo xogar con el e en cambio dedicouse a escribir sobre a súa infancia.

Eleanor Farjeon (1881-1965) foi contemporánea de De la Mare, a quen coñecía e admiraba. Á súa vez, este seleccionaba un número de poemas para as súas antoloxías. Unha destas composicións converteuse nun himno e foi inmensamente popular: "Morning has Broken".

Morning has broken,
Like the first morning,
Blackbird has spoken
Like the first bird;
Praise for the singing,
Praise for the morning,
Praise for them springing
Fresh from the Word.

Sweet the rain's new fall,
Sunlit from heaven,
Like the first dewfall
On the first grass;
Praise for the sweetness,
Of the wet garden,
Sprung in completeness
Where his feet pass.

Mine is the sunlight,
Mine is the morning,
Born of the one light
Eden saw play;

Praise with elation,
Praise every morning,
God's re-creation
Of the new day.

"Morning has broken" é un himno baseado nunha melodía gaélica con letra composta por Eleanor Farjeon. Cat Stevens gravou o que a posteriori se converteu na versión máis popular da canción, aínda que desde moito antes xa se cantaba como vilancico no Nadal con algunhas frases diferentes. A melodía serve tamén como base para outros himnos católicos. Sexa como for, a interpretación que fixo Cat Stevens é a que quedou para a posteridade, o modelo que seguen as decenas de versións que se fixeron da canción.

Como De la Mare, Farjeon era unha persoa que mantiña calidades infantís na súa época adulta. Era como unha nena sinxela e tímida e prefería a vida do fogar con seus tres irmáns e os seus libros á vida social mundana. Procedía dun contorno privilexiado e idiosincrático e, por iso, Eleanor non tivo unha escolaridade normal, senón que foi educada na casa. Seus pais fomentaron a súa afección á escrita e converteuse anos máis tarde nunha autora prolífica que fixo da literatura a súa maneira de gañar a vida. De adulta adoraba estar con nenos, como conta a súa sobriña Annabel Farjeon no prefacio a *Invitation to a Mouse* (1981)[37].

A primeira colección de poemas de Eleanor Farjeon publicouse en 1916 co título de *Nursery Rhymes of London Town* e seguiu publicando até a súa morte en 1965. Algúns dos seus libros escribiunos co seu irmán Herbert, como por exemplo *Kings and Queens.* Foi tamén escritora de himnos relixiosos para nenos, que hoxe se recoñecen pola súa sinxeleza e beleza. O traballo de Eleanor Farjeon non foi moi valorado pola crítica, que a describe decote como "peso lixeiro" da literatura. Pero ese peso lixeiro pode compararse coa dozura e beleza etérea dos seus versos e este pode ser o atractivo de Eleanor Farjeon. Certas composicións poderían compararse ou atribuírse a Rossetti, como por exemplo "The Night will never stay".

37. Londres: Hodder & Stoughton.

Como moitos outros poetas para nenos, Farjeon escribiu sobre gatos dunha maneira moi brillante, porque os adoraba na vida real. Un dos seus mellores poemas é "It was long ago", que soa a notas de melancolía cando algo que se aprecia moito da infancia vai quedando atrás. Un dos premios británicos anuais polos servizos á literatura infantil leva o seu nome. Actualmente non se está editando a súa poesía, aínda que segue a ser antologada.

James Reeves (1909-1978) foi un escritor popular, crítico e locutor de profesión, cuxo traballo estaba dividido entre audiencias infantís e xuvenís e tanto en ficción como en poesía. O seu libro *Complete Poems for Children* (1973) non está completo, pero a colección recolle case todos os versos que escribiu para mozos, incluído "The Wandering Moon" (1950). Tamén escribiu tres libros sobre os nenos e a poesía para profesores e o público interesado. Tivo a sorte de ter a Edward Ardizzone como ilustrador, o que fixo máis atraente e popular a súa poesía infantil até a metade do século XX.

Reeves comparte as mesmas calidades que De la Mare e Farjeon; coma eles, a súa poesía pode ser ás veces demasiado dócil para o gusto máis duro dos nenos das últimas décadas do século XX ou primeiros anos do XXI. Os seus versos están cheos de observacións delicadas, o gusto do contador de historias polo estraño e romántico. Era adepto a crear unha narrativa misteriosa. Un exemplo rechamante dunha metáfora extensa é o seu poema "The sea", a quen compara cun can famento. Reeves tamén foi autor duns versos dentro do xénero *nonsense* recollidos en *Prefabulous Animals* (1957).

Poetas esquecidos da década dos cincuenta e sesenta

Actualmente case todos os poetas que escribiron para nenos entre os anos cincuenta e os setenta non están de moda e case non se reeditan os seus traballos.

Un deles é Ian Serrailler, máis coñecido polas súas adaptacións dos mitos gregos e as súas novelas para nenos, como *The Silver*

Sword. A súa poesía ten un estilo conversacional e emocionalmente toca o mundo dos nenos, como por exemplo no rescate dun animal de compañía amado. Rien e Walsh son outros poetas que foron populares nos colexios na década dos sesenta e setenta e que agora están esquecidos.

Robert Graves, en cambio, é admirado polo seu verso para adultos e a súa ficción. *I, Claudio* e *Goodby to All That* son as súas obras máis coñecidas. Graves tamén escribiu varios libros de poesía para lectores mozos e o seu traballo para adultos pode ser recollido en parte para eles. O seu enigmático "Warning to children", que comeza precisamente con esas palabras, é o gran favorito das antoloxías. Graves é tamén o autor de cancións populares do tipo de "I have a little cough, Sir". Cómpre non esquecer que Graves foi un grande admirador das *nursery rimes* tradicionais e el mesmo escribiu algúns bos exemplos. "The Mirror" é unha das que destacamos.

Salientaremos outros poetas cuxa obra estaba dirixida principalmente aos adultos, mais pode considerarse tamén parte do canon infantil. En Gran Bretaña as obras de Edmund Blunden, de W. H. Davis, Elizabeth Jennings, Dylan Thomas, D.H. Lawrence ou R. S. Thomas, entre outros, entran nesta categoría e algúns dos seus poemas máis accesíbeis son bastante coñecidos entre os mozos, que os len nas antoloxías.

Poetas americanos que escribiron para nenos

Podemos dicir o mesmo dos seguintes poetas americanos, incluíndo aqueles pertencentes a unha ou dúas xeracións anteriores. Nacidos nos anos noventa do século XIX, como Elizabeth Coatsworth (1893), E.E. Cummings (1894), Rachel Field (1894), Randal Jarrell, Elizabeth Madox Roberts (1881), John Updike, William Carlos Williams e outros. Robert Frost e Carl Sandburg fixeron unha escolma dos seus poemas para nenos titulada *You came too* (1959) e *Wind Song* (1960), respectivamente.

Gustaríame engadir a William Carlos Williams como exemplo do próxima que pode estar a poesía da vida cotiá e utilizala cos máis novos, tan reticentes a entrar neste marabilloso mundo poético. As traducións ao español son do meu estimado colega Jorge Luis Bueno, profesor da Universidade de Vigo. Cando queremos achegar os nenos á poesía e que non lles pareza demasiado intelectual, poderiamos utilizar poemas semellantes a este de W.C. Williams, porque podemos introducilo de maneira moi natural. Fixémonos nestas frases:

> This is just to say I have eaten the plums that were in the icebox and which you were probably saving for breakfast. Forgive me, they were delicious so sweet and so cold.
>
> [Tan solo decirte que me he comido las ciruelas que había en la nevera y que probablemente guardabas para el desayuno. Perdóname, estaban deliciosas, tan dulces y tan frías]

Esta sinxela nota podémola imaxinar adherida ao frigorífico nun *post-it*. Se as mesmas frases as expresamos de forma poética (pois é a súa verdadeira orixe), mostrámoslles aos nenos o poema de William Carlos Williams:

This is just to say

I have eaten
the plums
that were
in the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast.

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold.[38]

38. Tan solo decirte / que me he comido / las ciruelas / que había / en la nevera / y que / probablemente / guardabas / para el desayuno. / Perdóname / estaban deliciosas / tan dulces / y tan frías.

Non é asombroso ver como a poesía pode resultar algo próximo e sinxelo para os novos? Cadraremos de acordo ou non en considerar arte este tipo de poesía, pero ninguén pode negar que o autor do poema gañou un posto na poesía a nivel mundial.

Emily Dickinson e Langston Hughes tiveron a oportunidade de chegar aos novos grazas aos editores que foron mediadores entre o seu traballo e os nenos con *A Letter to the World* (1968) e *Don't you turn Back* (1969), respectivamente. Malia que moitos lectores estarán familiarizados cos poemas de Frost e Emily Dickinson, os rostros públicos da poesía americana, Carl Sandburg e Langston Hughes, se cadra son menos coñecidos. Ambos os poetas eran radicais e aborrecían a inxustiza.

Cariñosamente coñecido como o poeta laureado do Harlem, Laungston Hughes deulle voz á experiencia americana negra. Acotío tenro e lírico, outras veces revirado e irónico, Hughes escribe sobre o amor, a canción, o baile, o *blues*, o racismo, sobre a vida en toda a súa dor e pracer. Como escribiu principalmente versos curtos nunha linguaxe moi musical e de todos os días, gran parte do seu traballo é apropiado para nenos.

Otro popular poeta americano é David McCord (1897-1996), nacido antes que Hughes pero que publicou até hai uns anos. Entre as súas colecciónes de poemas destacamos *One at a Time* e *Far and Few*, ambas publicadas en 1952.

Vernon Scannell é un autor contemporáneo de Robert Graves e de Edmund Blunden, pero a diferenza destes, co paso dos anos dedicouse a escribir para a infancia. Publicou tres estupendos libros de poemas infantís entre 1988 e 1992. Hoxe en día non se volveron editar. Scannell combina unha forte habilidade narrativa, un agradábel sentido do divertido e unha mestría da técnica poética. En "Growing Pain", por exemplo, un neno de cinco anos non entende cal é a orixe do seu sufrimento.

Case todos estes poetas citados escriben sobre un mundo que xa non existe. A poesía para nenos saíu actualmente do xardín de infancia para asentarse nas rúas concorridas, poboadas de voces de dife-

rentes culturas. Isto é o que aglutina a poesía infantil e xuvenil do século XXI. A seguridade que acompañaba a boa parte da poesía escrita no pasado foi substituída por unha maior diversidade en relación á visión do mundo, que pasa a ser moito máis ampla. Se perdemos certa seguridade existe agora moita máis disposición por parte dos autores e poetas a se arriscar e crear tendencias. A infancia tal e como se constrúe na poesía sufriu unha revolución.

Os grandes poetas británicos para nenos do século XX

Antes de falar desta poesía do século XXI mencionaremos os dous autores máis populares da segunda metade do XX: Charles Causley e Ted Hughes (1930-1998). Como poetas son bastante diferentes un do outro, aínda que ambos son moi estimados, alcanzaron a idade de xubilación e seguiron escribindo tan ben coma sempre. Cada un ten un estilo e unha voz única que o singulariza.

A obra de Charles Causley é unha continuación do pasado, nomeadamente no uso da rima e a métrica tradicional, a temática e a localización dos poemas; escribe baladas e cancións. Pero o que fai con estes ingredientes tan familiares é totalmente orixinal. Hughes normalmente favorece o verso libre, que é poderoso, vigoroso e sorprendente, mentres que Causley a miúdo seduce co seu toque musical. O que os une e comparten é o desafío que lles ofrecen aos rapaces e o respecto que mostran pola súa audiencia. Quizais unha das razóns polas que a poesía de Causley é tan boa, sexa porque combina o seu bo coñecemento dos rapaces cun talento musical e literario excepcional. Este modesto home, coa súa paixón por aprender e un agradábel sentido da ironía, é un dos poetas máis admirábeis para nenos de todos os tempos. *Figgie Hobbin*[39] é a primeira dun número de destacadas colecciónes de Causley. A maior parte da súa escrita está ambientada na súa cidade natal, Launceston, e a súa paisaxe. Sen

39. Londres: MacMillan, 1970.

diferenciarse tanto da poesía que o precedeu, tanto na forma e a prosodia como na temática, ten unha forza e unha honestidade que é novidosa, ademais da aguda habilidade técnica e un oído musical exercitado en baladas que non foron superadas até a data na poesía infantil. O seu traballo ten raíces no folclore do seu Cornualles natal, na tradición oral e nas palabras máxicas antigas. *Figgie Hobbin* inclúe baladas memorábeis, a meirande parte conectadas coa historia ou co folclore de Cornualles ou que contan contos sobre o mar, como por exemplo "Tell me, tell me Sarah Jane". Coleccións posteriores tamén inclúen algunhas baladas gloriosas como "On St. Catherine's day" en *Jack the Treacle Eater* (1987), unha reminiscencia de "Holy Thursday" de Blake en actitude e temática.

Jack the Treacle Eater gañou o premio Kart Maschler en 1988. Nesta colección destacamos o poema "Tavistock Goose Fair", por ser o máis triste: trátase dunha volta do autor ao pasado, á súa infancia.

Comeza así: "The day my father took me to the Fair / Was just before he died of the First War"; e continúa recreando a diversión daquel día con seu pai, utilizando detalles cronolóxicos como a música que soa mentres xira o carrusel, que é a de "Valencia".

Causley é probabelmente o único que foi reeditado cuns cantos poemas extra vinte anos despois da súa publicación orixinal, en 1990. O seu *Selected poems* (1994), *Going to the Fair* e *Collected poems* (1996) son infantís. Talvez ningún outro poeta vivo conte cun volume de poemas seleccionados para nenos e ademais cunha colección. Causley merece esta distinción por varias razóns: en primeiro lugar, escribiu para rapaces ao longo de máis de vinte e cinco anos. Ademais, Causley non separa rixidamente a súa poesía para adultos da de nenos e mozos. A honra de que se faga unha selección e unha colección de poemas, normalmente resérvase para a poesía de adultos, pero Causley meréceo. Finalmente, é un tributo ao traballo versátil deste poeta xenuinamente popular, que soubo afastarse das tendencias dominantes da época e ser fiel a si mesmo.

Na poesía para adultos, Ted Hughes está considerado, xunto con Philip Larkin e T. Gunn, como un dos mellores poetas da súa xera-

ción. Considérase o poeta da natureza do século XX para adultos e nenos. A súa poesía describe cunha crueza, raiana na crueldade, os instintos depredadores dos animais, que transforma en vastas metáforas do comportamento humano. Os seus principais poemarios son *Hawk in the Rain* (1957), *Crow* (1970), *Spring, Summer, Autumn, Winter* (1974) e *River* (1983). Os títulos de poesía para lectores novos inclúen *Meet my Folks!* (1961) e *Moon-Whales* (1988). Tamén é moi coñecido polo seu matrimonio coa poeta estadounidense Sylvia Plath, do suicidio da cal (1963) foi culpado repetidas veces. O mesmo aconteceu co suicidio de Asia Wevill (1969), coa que mantivo unha intensa relación amorosa que comezou cando estaba casado con Sylvia Plath. O público coñece a súa vida persoal por mor do filme *Sylvia*, interpretado por Gwyneth Paltrow e David Craig, no que se recrea a tempestuosa relación deste matrimonio de poetas. Tamén é popular polos seus libros de ficción para nenos, como *The Iron Man,* levado ao cinema de animación en 1999.

Hai relativamente pouco reeditouse *Poetry in the Making* (1967), un excelente libro sobre lectura e escritura de poesía baseado nuns innovadores programas de radio para a escola que trataban o seu traballo, producidos na década dos sesenta. Este texto clásico vai dirido aos rapaces, pero son os profesores os que adoitan lelo para aprender máis sobre como usar a poesía nas aulas. Hughes foi poeta laureado dende 1984 até a súa morte. Un dos seus mellores títulos para nenos é *What is the Truth?* (1984)[40], unha extraordinaria mostra de virtuosismo poético.

En 1995 Faber reeditou a súa poesía da natureza en catro atractivos volumes. Además do xa citado, aparecen *The Thought-Fox, A march Calf* e *The Iron Wolf.* Os dous primeiros son excelentes para lectores adolescentes, pero *The Iron Wolf*[41] é tamén apropiado para os máis pequenos. Hughes amósase moi tenro neste libro, no que os animais aparecen presentados nunha paisaxe mística e tamén realista.

40. Londres: Faber.
41. Londres: Faber, 1995.

Hughes sabe ser divertido e asemade encantador. "Cat", por exemplo, é un retrato cariñoso do confort que nace ao coller o gato ao chegar á casa tras dun día esgotador na cidade e ao acochalo no colo mentres sentamos no noso sofá favorito escoitando ese grato rosmido e sentimos a súa calor corporal. Con todo, Hughes non deixa que o lector esqueza que as orixes do gato son salvaxes, como amosa nos tres últimos versos: "Through the Cat on your lap / With a Leopard's yawn / And a tiger's nap".

Talvez o poema que demostre o xenio de Hughes en toda a súa extensión sexa "The fly". Non poderemos desprezar a mosca común despois de ler este poema, que sorprende o lector coa súa metáfora brillante e extensa da mosca como inspectora de sanidade.

Hughes sitúa a súa poesía da natureza na granxa ou na campiña real, fóra do xardín caseño na que a encadran os poetas anteriores. Ofrécelles aos mozos que se atreven cos seus textos, unha poesía poderosa e arrogante, que presenta unha visión mítica e conmovedora do mundo e que atopa os seus ecos quizais no poeta romántico Blake.

En tanto que Causley e Hughes publicaban o seu sobresaliente e destacado traballo, desenvolvérase simultaneamente un novo xénero. Certos críticos coidan que esta nova corrente de poesía ameaza con afogar e tragar o mellor da poesía infantil. John Rowe Townsend chámalle a este novo material informal, ruidoso, sedicioso, insistentemente descarado *urchin verse* (verso de rillote). A poesía infantil saíu á rúa causando estragos coa súa onda de novidades rompedoras. Como se fose o frautista de Hamelin, os nenos séguena, rindo e gritando con gusto.

A poesía infantil a comezos do século XXI

Nos últimos vinte e cinco anos, a poesía infantil foi florecendo en termos de número de publicacións, vendas sostidas e o interese dos colexios. A sección de poesía infantil de calquera libraría sempre ten

novos títulos, coleccións e antoloxías, ás veces luxosamente ilustradas. Moitos poetas elixen pasar polo menos parte do seu tempo escribindo para os novos e celébranse sesións de poesía infantil nas escolas, nas bibliotecas e nos teatros. Moitos escritores visitan colexios de maneira regular e estendeuse o costume de realizar talleres de escrita arredor da poesía para profesores e nenos.

Como diciamos, John Rowe Townsend acuñou o termo *urchin verse* no seu libro *Written for Children*[42], unha popular historia da literatura infantil, para describir unha escola de poesía non canónica que creceu a partir dos anos setenta. Townsend defínea como unha poesía que trata da vida familiar no seu estado orixinal, coas súas impertinencias, costumes e desorde, e en lugar dos bosques e pradarías atopamos liñas de ferrocarril inutilizadas, edificios abandonados e vertedoiros. Este termo non parece o máis apropiado, como opina Morag Styles (1998: 262), pero como a ninguén se lle ocorreu unha alternativa mellor, podemos adaptar a expresión co significado de "poesía de barrio suburbano", que implica o lugar onde se desenvolve, nas aforas dos grandes cidades, en poboacións ou cidades dormitorio, onde non sempre o contorno é fermoso, senón que abundan edificios abandonados que un día albergaron oficinas ou fábricas, con cristais rotos, inzados de pintadas anónimas, e que a crise económica foi deixando no esquecemento e que hoxe cobren a paisaxe de desolación; vertedoiros incontrolados nos que xogan os nenos, terreos ermos con tapias semiderruídas agardando o rexurdir do mercado inmobiliario co seu afán de crear novos espazos habitábeis, etc.

A primeira publicación neste xénero, *Mind your Own Business!* (1974), de Michael Rosen, abriu camiño dentro do mundo decoroso da edición infantil, collendo a moitos por sorpresa co seu desenfado total, o seu ton cómico e cos pés no chan, a súa burla das convencións sociais, así como coa forma orixinal coa que conectou coa infancia contemporánea.

42. Londres: Penguin, 1974.

Os editores escolleron de forma intelixente para ilustrar os poemas o brillante Quentin Blake, cuxo estilo cómico facía xogo á perfección coa informalidade da escrita de Rosen. Comeza entón unha nova sociedade entre as palabras e os debuxos. É o momento dun cambio tamén na sociedade. Os nenos non se educan da mesma maneira, de forma estrita. Pola contra, agora combaten as trivialidades, únense aos seus amigos, contradín os maiores, conseguen o mellor dos seus profesores. Desapareceron as descricións románticas da fermosa paisaxe inglesa. Se continúan aparecendo animais nesta poesía, serán cans palleiros desaliñados levantando a pata nun poste da luz ou nun farol ou papagaios berrando malas palabras. A localización do poema mudou do xardín ou o mundo natural ou o espazo máxico ao mundo cotián da casa, as rúas do barrio ou o patio do colexio.

Antes de *Mind your Own Business!*, a poesía infantil ignorara durante moito tempo a clase traballadora, a experiencia multicultural evidente en Gran Bretaña dende os sesenta, a variedade de razas e tradicións, así que o cambio tiña que chegar. Agora, os altibaixos cotiáns das vidas de moitos rapaces convértense na temática da poesía, substituíndo o que, con algunhas notábeis excepcións, fora algo idealizado, o mundo da infancia da clase media que describiran os versos infantís nos últimos trescentos anos. Un cambio semellante tivera lugar ao redor dunha década antes na ficción infantil, que comezou a describir e retratar personaxes da clase obreira de forma realista, residindo en vivendas protexidas, en barrios suburbanos, en lugar de heroes e heroínas da clase media alta que vivían en estupendas casas de campo señoriais, con criados aos que lles daban ordes. Se a poesía arrincou amodo, a nova tendencia demostrou que sería duradeira.

Mind your own Business! foi seguida rapidamente por unha serie de colecciónS similares para rapaces, ilustradas profusamente por algúns dos mellores artistas de hoxe en día.

Un extenso número de voces continuou a traballar neste xénero desde aquela. Os puntos de referencia para esta "nova onda" son as rúas da cidade en lugar do campo, o realismo substituíu a maxia e a

énfase pasou da métrica e rima regular ao verso libre e a linguaxe vulgar. Os títulos son, decote, provocativos e firmemente urbanos (*The New Kid on the Block, Wouldn't you like to Know?, Salford Road, I din Do Nuttin,* etc).

Valor literario e estético da nova poesía

A pesar da grande atracción para os nenos e para moitos docentes, que ven o potencial deste tipo de verso na clase, a poesía de barrio suburbano pervive nun clima crítico aínda algo hostil. Algúns críticos quéixanse de que é superficial no tema; outros, de que está mal escrita; un terceiro inconveniente, que o humor e a trivialidade deixaron de lado asuntos serios. Semella existir certo receo e mesmo prexuízos neste tipo de afirmacións, agás, por suposto, no caso de escritores que carezan de talento; pero lamentabelmente isto ocorre en todos os xéneros da literatura.

Cal é logo o valor desta poesía infantil de barrio suburbano? En primeiro termo, fala directamente a un gran número de nenos que elixe lela. Ademais, lanza unha ollada entretida, enxeñosa e, con todo, honesta do mundo, tratando responsabelmente e con sinceridade algúns dos temas máis significativos de hoxe en día. Isto significa que tópicos incómodos e que desafían o convencionalismo, tales como a morte, o divorcio, a violencia, o abuso de menores, a multiculturalidade son seriamente abordados polos poetas coñecidos pola súa cordialidade, humor e bo facer.

Para comunicárense con nenos e comprometérense coas súas vidas cotiás, algúns poetas, non todos, que se poden considerar versificadores urbanos, utilizaron a linguaxe vulgar e as formas experimentais do verso libre nos seus escritos. Isto supón unha descontinuidade co pasado que non lle gusta á boa parte da crítica. Os críticos argumentan que por tratar por todos os medios de entrar na lonxitude de onda dos rapaces e substituír a linguaxe elevada, a métrica regular e a temática esperada da poesía tradicional polo ver-

so libre, o contido de lugar común e a linguaxe vulgar, os escritores abandonaron o que é característico da poesía infantil. Ou máis sinxelamente, moitas das persoas que escriben na actualidade para nenos, non son realmente poetas. O debate está servido. Cal é a preferencia e segundo en que círculos, a poesía populista (chamémola así) ou a poesía patrimonial (a tradicional herdada)?

O premio anual que entrega a revista *Signal* ao mellor libro de poesía infantil é o único galardón deste tipo que abandeira e promociona esta poesía actual para nenos. A maioría dos debates substanciais sobre a poesía infantil atópanse nas páxinas desta revista especializada. Na súa revisión de dez anos de premios de poesía *Signal*, Nancy Chambers[43] fixo unha distinción entre o que denomina poesía populista e a patrimonial. Opina que o público lector de poesía adulta ten que comezar nalgún momento e esta é a debilidade da escola de escritura de versos para nenos. Unha dieta sen lévedo de poesía pop nos primeros once anos do cativo deixa a calquera indefenso, porque o lévedo non crece, para proceder a ler outro tipo de poesía. Arestora en Gran Bretaña xa existen dúas xeracións de adultos incapaces de achegarse á poesía sen medo ou precaución e mesmo de forma desconfiada, non porque non lles guste, senón porque non leron nada á parte da chamada "poesía suburbana". No mesmo artigo, Neil Philip[44] resume o que considera características da escola de poesía populista: máis exuberante, menos reflexiva, menos recoñecíbel como poesía dentro da tradición inglesa. O enfoque está na experiencia compartida, non única; nos ritmos da fala e non en patróns de prosodia; na escola e non na casa. O cambio do lugar dos rapaces da casa á clase inevitabelmente estimula a accesibilidade ao traballo de poetas como McGough, Rosen e Ahlberg. Debemos ter conta, di, que a poesía que chamamos accesíbel non se converta en poesía de usar e tirar.

43. *Signal*, 59, 1989, pp. 94-97
44. *Ibidem*.

Os socios de *Signal* e o seu premio anual de poesía teñen unha tradición extensa e honesta no seu apoio a escritores para rapaces e promocionan aquela literatura que consideran intelectual e moralmente seria para eles. A pesar destas virtudes admirábeis, existe un problema coa forma en que a poesía é por veces discutida. Quen decide cal é a verdadeira poesía infantil, a máis adecuada, e por que *Signal* entregou premios a poetas que están clasificados dentro da categoría populista, como Michael Rosen, Owen, Allan Ahlberg, McGough, Kay e Gross, por exemplo?

Os rapaces certamente non fan estas distincións, así que non son eles os que nos van dar as claves para a resposta. Non é máis rendíbel considerar o que é distinto e valioso dos diferentes poetas en lugar de levantar falsas barreiras que van en contra de debates construtivos?

Calquera discusión sobre a poesía infantil debe ter en conta os lectores infantís e, non obstante, moitos críticos parecen máis interesados na poesía infantil que esperta a sensibilidade dos adultos. Cómpre recoñecer que os poetas actuais conseguiron conectar cos rapaces e o que lles gusta a estes é esa atracción dobre, que a súa poesía lles guste tamén aos adultos. Os poetas contemporáneos ven a importancia de aprender a xogar coas palabras como medio de potenciar nos nenos a sensibilidade poética.

Pero, que é diferente e novo na moderna poesía para nenos? A poesía infantil non existe nun baleiro. Forma parte dun mundo posmoderno onde a poesía, como as outras artes, se interesa por explorar os límites do gusto, separándoa das nocións de universalidade, facendo preguntas sobre a natureza da arte mesma. Isto non é novo, mais na época presente os artistas tenden a desestabilizar o noso aparentemente ordenado mundo con perspectivas inesperadas, fragmentadas e molestas. A poesía infantil moderna podería describirse como a poesía que conduce un diálogo coa tradición anterior. No proceso, as nocións románticas da poesía infantil mudaron pola comprensión de que non hai unha única versión da infancia, senón moitas.

Os poetas contemporáneos ofrécennos diversidade de perspectivas que inclúen intentos de ver o mundo dende o punto de vista particular dun cativo de nove anos. O sentido do asombro e a maxia ten que competir cun realismo valente e *grunge*. Todas as certezas e precisións se cuestionan. Este é un mundo caótico e confuso para a crítica literaria, nomeadamente para aquela que non se relaciona cos nenos e as súas preferencias de lectura.

Moitos críticos literarios son persoas que se sentiron conectados coa poesía toda a vida e moitos teñen unha bagaxe educativa que fai que sintan seguros ao trataren coa literatura. Así que é natural que caian na trampa de utilizar a súa propia experiencia como pedra de toque para a doutra xente. Laméntanse de que non se ensine a lingua inglesa da maneira que se facía, por iso cren que os rapaces non saben apreciar a poesía que eles chaman "decente". Pero iso é unha falacia. Nunca houbo unha época dourada, a pesar do gran número de persoas que lían poesía de calidade. A maior parte da xente non tiña o privilexio de considerar a poesía parte esencial das súas vidas, aínda que a atopasen en formas populares e en cancións en *chapbooks*, na tradición oral, nos himnos que cantaban nas igrexas, como podemos supoñer. Adrian Mitchell[45] é bastante combativo cando afirma que a maior parte da xente ignora a poesía porque a maior parte da poesía ignora a xente, pero había unha boa parte de verdade nesta frase cando foi pronunciada nos anos sesenta.

Isto xa non ocorre arestora e talvez sexa unha das razóns polas que a poesía goza dun modesto boom de vendas. Se cadra hai máis rapaces que len poesía por pracer agora que noutros tempos. A poesía infantil moderna tivo un grande éxito ao compracer a súa nova audiencia. Debemos, xa que logo, agradecerlles aos poetas de hoxe en día que utilicen as palabras que realmente se empregan, non polos homes, como a famosa frase de Wordsworth, senón polos nenos. Tal poesía parece ser simple porque utiliza un léxico normal en formas aparentemente normais, é doada de entender, está inva-

45. Dedication page, *Poem*, Londres: Jonathan Cape, 1964.

riabelmente do lado do rapaz e explora a súa vida no fogar e na escola, e o contido adoita presentarse cos ritmos naturais da fala.

A linguaxe da nova poesía

Hoxe en día os poetas utilizan a linguaxe coloquial e vulgar máis que nunca. É doado interpretala negativamente como "xerga estudantil" (*slang*), especialmente porque os poemas adoitan centrarse en discusións, retos, chistes, comentarios recachados, cancións de anuncios, queixas, fragmentos de cancións pop, cancións do patio do colexio, etc.

A lingua utilizada xa non é o inglés estándar (tipo, clásico), senón que se nutre do dialecto rexional, do crioulo e das expresións da rúa. Os versos de metro regular son aínda utilizados de maneira habitual, pero as variedades do verso libre son tamén comúns e experiméntase bastante coa forma. O humor fíxose máis forte, non é tan afábel e a temática é aberta. Agora case todo se aborda na poesía infantil: o mal comportamento dos rapaces protagonistas é máis habitual que o bo comportamento; os tópicos que antes nin se mencionaban, coma os peidos, os arrotos, facer pis nos pantalóns ou remexer no nariz, fixéronse familiares. Este é o aspecto que moitos críticos aborrecen, denominando este tipo de poesía como a escola "sacamocos". En realidade, tampoco aos adultos lles gusta esta parte da poesía suburbana, porque somos adultos e deixamos atrás eses aspectos escatolóxicos da infancia. Pero precisamente iso é o que a fai atractiva para os nenos, porque é divertida e subversiva. De aí que atraia tantos rapaces que inicialmente non se sentirían seducidos pola poesía tradicional.

En xeral, a crítica opina que se sacrificou a calidade nun intento de atraer os rapaces. Outros parecen estar a favor destes poetas. A lóxica de valorar a poesía actual polo uso de expresións idiomáticas utilizadas hoxe en día polos nenos escápalle á crítica. Este non é o tipo de poesía que se presta á crítica literaria, aínda que os investi-

gadores do futuro repararán en como a poesía de finais do século XX e comezos do XXI manexou estupendamente a linguaxe coloquial e conectou perfectamente coa vida dos rapaces para desenvolver un xénero novo e florecente. Tamén advertirán que a poesía desta época empezou a ser vender ben nas librarías.

Antes de rematar con esta análise xeral e cronolóxica do estado da poesía infantil en Gran Bretaña a comezos do século XXI, presentaremos un dos exemplos máis claros deste xénero.

Mind your Own Business!
I've had this shirt
That's covered in dirt
For years and years and years.

It used to be red
But I wore it in bed
And it went grey
Cos I wore it all day
For years and years and years.

The arms fell off
In the Monday wash
And you can see my vest
Through the holes in the chest
For years and years and years.

As my shirt falls apart
I'll keep the bits
In a biscuit tin
On the maltelpiece
For years and years and years.[46]

Deste xeito comeza o segundo poema da primeira publicación de Michael Rosen. O poema fala de aferrarse a algo que nos gusta levar, co que nos sentimos cómodos e que non queremos deixar, por máis que estea moi luído ou estragado. En principio non semella ser un tema apropiado para a poesía. O poema é ben doado de entender;

46. Michael Rosen, "I've had this shirt", *Mind your Own Business!*, Londres: Andre Deutsch (Scholastic), 1974.

está escrito en primeira persoa e trata de algo co que calquera se pode identificar. O tema subxacente do sentimento de atoparse na casa, rodeado do familiar e o que nos gusta, pode aplicarse a outras cousas diferentes da roupa favorita.

No que atinxe á forma, Rosen utiliza a rima e a repetición e rompe o seu poema en versos para seguir a cadencia natural da fala, proporcionando un ritmo semiregular. A linguaxe que utiliza é a de acotío para se adaptar ao contido. O ton xeral e a falta de título faino moi informal e directo. A composición invita á identificación do lector co que leva a camisa; ninguén é excluído, a non ser que queira. Estes trazos son característicos da poesía de Rosen en particular e da poesía suburbana en xeral. Rosen é un dos poetas modernos máis vendidos e máis influentes para rapaces. Promove a súa obra a través de programas de televisión, prensa, docencia, actuacións (sesións de lectura) e colecciónsen e antoloxías.

Moitos dos seus poemas en verso libre conteñen xogos de palabras, monólogos dramáticos e unha narración cómica. O seguinte extracto fala dun pai que conta até quince namentres súa filla busca os seus zapatos para saír.

> If you don't put your shoes on before I count fifteen
> Then we won't go to the woods to climb the chestnut
> One
> *But I can't find them*
> Two
> *I can't*
> They're under the sofa three
> *No*
> *O yes*
> Four, five, six
> *Stop- they've got knots they've got knots*
> You should untie the laces when you take your shoes off seven
> *Will you do one shoe while I do the other then?*
> Eight but that would be cheating
> *Please*
> All right [47]

47. *Ibidem.*

Trátase dun texto moi divertido que narra até que punto os nenos desafían a autoridade dos pais para ver até onde aturan e como os adultos utilizan as ameazas e promesas ao trataren con eles. Pero tamén se percibe a tenrura e a seguridade; o lector, como a nena en cuestión, sabe que o adulto o levará de paseo ao final e que o axudará a poñer os zapatos, aínda que sexa grande dabondo para facelo soa. Rosen captura conversas reais dunha maneira moi hábil, malia que dun xeito posmodernista, espera que o lector se mergulle no poema sen se preocupar de proporcionarlle recursos tipográficos ou un título, os nomes dos que falan ou marcas gráficas que indiquen quen di o que.

Allan Ahlberg traballa seguindo máis de preto a tradición, pero a súa poesía tamén sintoniza perfectamente cos novos. Máis coñecido como popular autor de historias e libros ilustrados para nenos, o seu primeiro libro de poesía, *Please Mrs Butler* (1984)[48] é unha das colecciónes para rapaces de máis éxito de todos os tempos.

Please Mrs Butler
This boy Derek Drew
Keeps copying my work, Miss.
What shall I do?

Lock yourself in the cupboard, dear.
Run away to sea.
Do whatever you can, my flower.
But, *don't ask me!*

Os poemas de Ahlberg tratan sobre a vida escolar. O seu punto de vista é o do profesor que un día foi, un mestre amábel que aprecia os seus alumnos, mesmo cando están insoportábeis. Os nenos adoran o breve poema *Please Mrs Butler*. É divertido e ao tempo faille un aceno metafórico ao lector adulto sen que o note o neno. Ahlberg recolle perfectamente a relación amigábel entre os mestres de primaria e os seus alumnos, contrastándoa de maneira sinxela coa

48. Londres: Puffin.

severidade dos anos escolares de tempos pasados, e todo dun xeito admirabelmente simple.

Other children
Left their seats and crowded round
The teacher's desk.

Other hands
Went out. Making kites was soon
Forgotten.

My turn next!
He's had one go already!
That's no fair!

Soon the teacher,
To save himself from the crush,
Called a halt.

(It was
either that or use the cane
for real.)

Reluctantly,
The children did as they were told
And sat down.

If you have behave
Yourselves, the teacher said,
I'll cane you later.

Por último, mencionaremos unha muller moi popular tamén: Jackie Kay, gañadora do premio *Signal* co seu primeiro libro de poesía, *Two's Company* e a súa continuación, *Three has gone* (1994)[49], co mesmo ton poético. Kay alcanzou grande éxito tamén coa súa poesía para adultos e aprécianse as mesmas características na súa forma de escribir para ambos os públicos: honestidade, un sentido do humor divertido e raro, agudas observacións da xente, situacións como a vida mesma. Algúns dos poemas están inspirados por seu

49. Londres: Blackie.

fillo pequeno, Matthew; outros son lembranzas da súa infancia escocesa, das vacacións no estranxeiro, capturando momentos da rutina diaria. Os poemas comparten unha concreción e autenticidade que fala tanto a lectores maiores como novos. Normalmente, Kay escribe en inglés estándar en varias formas de verso libre. Se utiliza un dialecto este é o escocés.

En *Two's Company*, Kay consegue algo bastante novidoso e arriscado que ningún outro poeta tratara antes desta forma para rapaces. Salpicados ao longo do libro, hai poemas escritos dende o punto de vista de Carla Johnson, unha nena que vive dúas vidas diferentes nos fogares divididos de seus pais divorciados. Como Carla ten tamén unha vida rica en fantasía, o lector case pode entrar na cabeza doutra persoa. Kay toca o tema da súa tristura, mais delicadamente, e adobíao con humor e a marabillosa imaxinación de Carla. Nada disto é doado de incluír na poesía infantil, así que o logro de Key no seu primeiro libro é sorprendente. Coñecemos a Carla no poema inicial, onde conta: "People don't understand: there are two Carla Johnsons. / The one with wings and the one with hands. / The one who flies and the one who flops exams".[50]

Así mesmo, Kay trata a crueldade racista dende o punto de vista de Carla, en poemas como "Big Hole" e "Duncan gets Expelled". Tamén lle preocupa o que se está a facer co medio, con bebés acabados de chegar a unha familia, etc. Na última colección retoma o tema central, a exploración do sentimento de estar literalmente partido en dous, experiencia dalgúns nenos con pais divorciados.

Resumindo o dito, a poesía infantil suburbana en Gran Bretaña, coas súas credenciais igualitarias aínda se está a desenvolver en toda a súa diversidade dende hai vinte e cinco anos máis ou menos. Moitos poetas dividen o seu tempo entre os dous tipos de audiencia. O que existe agora é un clima positivo para a poesía. Os nenos e nenas xa non recean da poesía e o xénero nunca estivo tan san. Coñecen a cultura do hip hop e a música rap, que evolucionou de forma paralela e

50. Kay, from "Two Carla Johnsons', *Two's Company*, Londres, Blackie, 1992.

de feito lembra este tipo de poesía da que estivemos falando no seu ritmo. O rap é un recitado rítmico de rimas, xogos de palabras e poesía que xurdiu a mediados do século XX entre a comunidade negra dos Estados Unidos. É un dos catro piares fundamentais da cultura hip hop, de aí que decote tamén se lle chame metonimicamente (e de forma imprecisa) *hip hop*. O rap vai normalmente acompañado por un fondo musical rítmico coñecido coa voz inglesa *beat*. A palabra *rap* utilízase ás veces como se fose un acrónimo de *Rhythm and Poetry* (ritmo e poesía), polo que entendemos perfectamente que os rapaces actuais se acheguen máis á poesía se esta lles lembra os ritmos musicais que admiran e que tamén comezaron a enraizar con forza nos anos setenta do século XX e que evolucionaron paralelamente á nova poesía que se foi asentando nos comezos do XXI.

Bibliografía consultada

De la Mare, Walter (1944), *Collected Rhymes and Verses*, Londres: Faber.

Palgrave, Francis (ed.) (1931), *The Golden Treasury of Songs and Lyrics*, Londres: MacMillan.

Philip, Neil (ed.) (1996), *The New Oxford Book of Childrfen's Verse*, Oxford.

Rhys, Ernest (ed.) (1933), *A Poetry Book for Boys and Girls*, Londres e Toronto: J.M. Dent and Sons.

Scannell, Vernon (1980), *New and Collected Poems*, Londres: Robson Books.

10. LA ILUSTRACIÓN EN LA POESÍA INFANTIL GALLEGA DEL SIGLO XXI (2000-2008)

María Jesús Agra Pardiñas
Carmen Franco Vázquez
José María Mesías Lema
(Universidade de Santiago de Compostela)

Resumen: En el presente trabajo se hace un resumen de la ilustración de la poesía infantil publicada en Galicia durante los primeros años del siglo, clasificándola según el tipo de formato empleado por los ilustradores. A continuación, y de manera más pormenorizada, se aborda el análisis de las obras incluidas en la selección gallega presente en este monográfico. Finalmente, se concluye con una breve reflexión sobre las posibilidades que ofrecen los talleres de ilustración y poesía para sensibilizar al lectorado infantil y juvenil.

Abstract: This paper offers a summary of illustrations in Children's Poetry published in Galicia during the first years of the century, classifying them according to the type of format used by the illustratos. Then, it deals in more detail, ana analysis of the works included in the Galician selection in this monograph. Finally, the paper concludes with a brief reflection on the possibilities which poetry and illustration worshops offer in order to stimulate children and youthful readers to respond to these subjects.

Palabras clave: educación artística, ilustración, poesía visual.

Key words: art education, illustration, visual poetry.

Ya sea que comencemos con lo verbal o con lo visual, cada uno crea una expectativa del otro, lo que a su vez nos aporta nuevas experiencias y nuevas expectativas. El lector pasa de lo verbal a lo visual y a la inversa, en una continua expansión del entendimiento […] Puede suponerse que los niños intuyen esto cuando piden que se les lea en voz alta el mismo libro una y otra vez. En realidad no leen el mismo libro: se adentran más y más en su significado. Demasiado a menudo, los adultos perdemos la habilidad de leer de esta forma […], pues ignoramos la totalidad y consideramos las ilustraciones como mera decoración. Es muy probable que esto tenga que ver con la postura dominante de la comunicación verbal, en especial la escrita, de nuestra sociedad, aunque esto tiende a disminuir en las generaciones que crecieron con la televisión, y ahora con los ordenadores.

M. Nikolajeva & C. Scott, "The Dynamics of Picturebook Communication", en *Children´s Literature in Education,* 30, 2000, pp. 225-239.

En primer lugar, dedicaremos nuestra atención a las ilustraciones de las obras de poesía infantil editadas en lengua gallega durante el período comprendido entre los años 2000 y 2008. Posteriormente, en un segundo apartado, y con el fin de analizarlas visualmente, nos detendremos en las obras que componen la selección realizada en el ámbito gallego atendiendo a su interés literario.

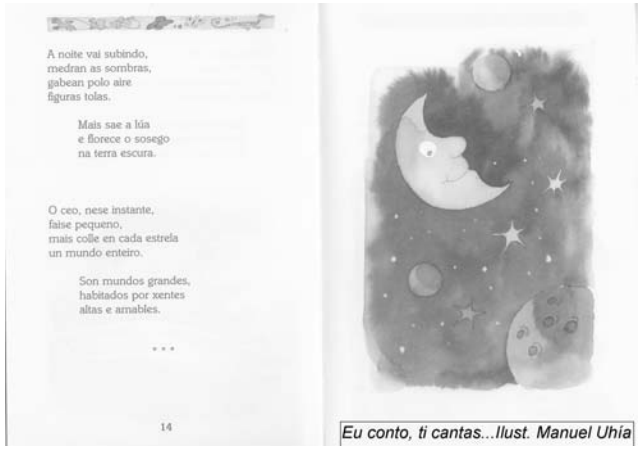
Análisis global

En las obras de poesía infantil publicadas en Galicia durante los primeros años de este siglo, podríamos establecer, en lo que a su ilustración se refiere, una categorización basada en el empleo de distintos formatos. En las líneas que siguen haremos una breve descripción de cada uno de ellos.

Un primer formato consiste en la realización de ilustraciones de página completa que configuran diferentes escenas; un segundo tipo de formato se basa en ilustraciones salpicadas en distintas páginas del libro; otro grupo está formado por los álbumes ilustrados dedicados a los primeros lectores; el cuarto grupo de ilustraciones aporta juegos visuales en armonía con la poesía; y, finalmente, en algu-

nas de las obras encontraremos que la parte visual compromete también al texto. Tras esta somera clasificación, y después de analizar las obras editadas de poetas gallegos destinadas a un público infantil, se puede observar que el esquema más utilizado por los ilustradores es el de la creación de escenas relacionadas con la temática que se desprende de la poesía, procurando que en la composición quede suficiente espacio libre de imágenes para incluir los textos. Las formas empleadas en este tipo son de estilo figurativo; además, son especialmente explícitas en cuanto a la información, pues están destinadas a un lectorado de corta edad. Otra característica que cabría destacar en este formato es la narrativa continuada de estos libros; no suelen ser poemas aislados, sino que forman parte de una historia contada en verso y que se sirve de las diferentes escenas para completar el desarrollo de dicha narración.

Otra disposición que se encuentra al analizar el trabajo de los ilustradores de este período es la que se basa en intercalar imágenes –fundamentalmente figurativas y complementarias al texto– en algunas páginas del libro. Los ilustradores suelen optar por este sistema en los libros compuestos por poemas que, teniendo un hilo conductor, ya no conforman una narración única; en este grupo, las escenas ilustradas se utilizan para destacar con imágenes algún poema concreto o bien describen al personaje principal del poema. También procede destacar que las composiciones que se utilizan son muy variadas: pueden cubrir todas las páginas impares; pueden ocupar un recuadro enmarcado siguiendo un esquema rígido; o pueden seguir un esquema más flexible, con ilustraciones pequeñas que se alternan con páginas enteras ilustradas. Por otra parte, en este tipo de formato es frecuente encontrar, en las páginas que no tienen imágenes, un pequeño símbolo o una greca decorativa que se repite en todas las hojas.



A noite vai subindo,
medran as sombras,
gabean polo aire
figuras tolas.

Mais sae a lúa
e florece o sosego
na terra escura.

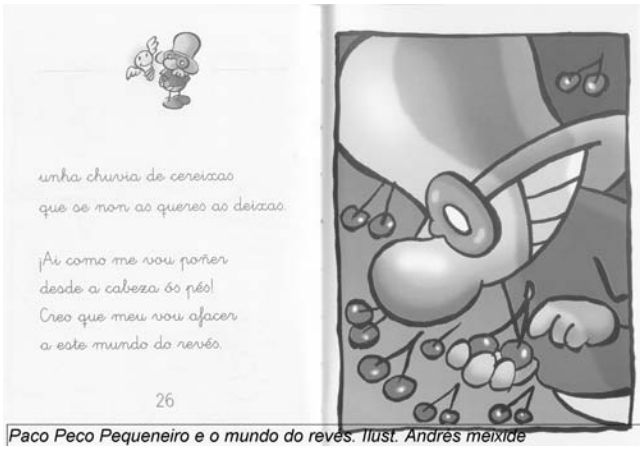
O ceo, nese instante,
faise pequeno,
mais colle en cada estrela
un mundo enteiro.

Son mundos grandes,
habitados por xentes
altas e amables.

* * *

14

Eu conto, ti cantas...Ilust. Manuel Uhía



unha chuvia de cereixas
que se non as queres as deixas.

¡Ai como me vou poñer
desde a cabeza ós pés!
Creo que meu vou afacer
a este mundo do revés.

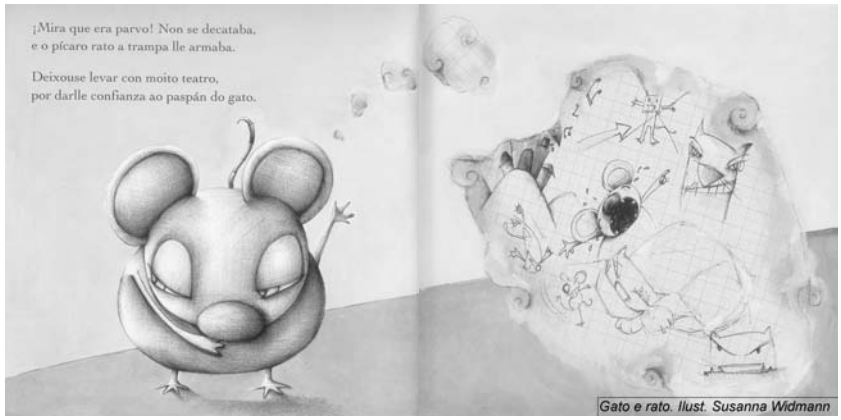
26

Paco Peco Pequeneiro e o mundo do revés. Ilust. Andrés meixide

[Mª Victoria Moreno, *Eu conto, ti cantas*…, ilust. Manolo Uhía, Edicións Xerais de Galicia, 2005; Xelís de Toro, *Paco Peco Pequeneiro e o mundo do revés*, ilust. Andrés Meixide, Sotelo Blanco, 2000].

Una tercera categoría la constituyen los álbumes ilustrados en los que el texto es una poesía. En este apartado, sobresalen las obras editadas en las colecciones "Os contos do trasno comodín" y "Demademora", de Kalandraka. Esta editorial, que comenzó su andadura a finales del siglo pasado, apuesta por unos libros en los que la historia se genera mediante la interacción entre el texto escrito y la ima-

gen, conformando un objeto artístico en sí mismo, que funciona como una unidad. Por último, es reseñable la calidad de las ilustraciones y de las ediciones de este tipo de obras.



[Toño Nuñez, *Amores de gato e rato*, ilust. Susanna Widmann, Kalandraka, 2004].

Otro grupo de ilustraciones aporta juegos visuales en estrecha armonía con la poesía. Durante el período analizado, solamente tres obras de Antonio García Teijeiro se encuadran dentro de este formato: *Paseniño, paseniño* (Everest Galicia, 2003), *Cando caen as follas* (Everest Galicia, 2006) y *Chove nos versos* (Edicións Xerais de Galicia, 2008). Las páginas de las dos primeras, ilustradas por Xosé Cobas, están llenas de imágenes impregnadas de lirismo, en las que las formas, sin llegar a ser totalmente abstractas, se mezclan con gran equilibrio; los trazos, los colores, las luces y las sombras se yuxtaponen a las palabras, generando en el lector unas referencias visuales conectadas a las metáforas creadas por el poeta. La obra *Chove nos versos,* ilustrada por Lázaro Enríquez, es una sinfonía de formas, totalmente abstractas, donde las imágenes evocan los sentimientos y sensaciones que provocan en el lector todas las modalidades de lluvia; la sensibilidad del texto va pareja al poder sugerente de las imágenes. Trazos firmes, salpicaduras, chorreones de pintura, gestos vio-

lentos o suaves del pincel, formas curvas y formas rectas… envuelven las palabras logrando un eficaz vínculo entre imagen y poesía.

Mes de xaneiro. Vai frío.
Tremen as arbres espidas.
A lúa chove no río.

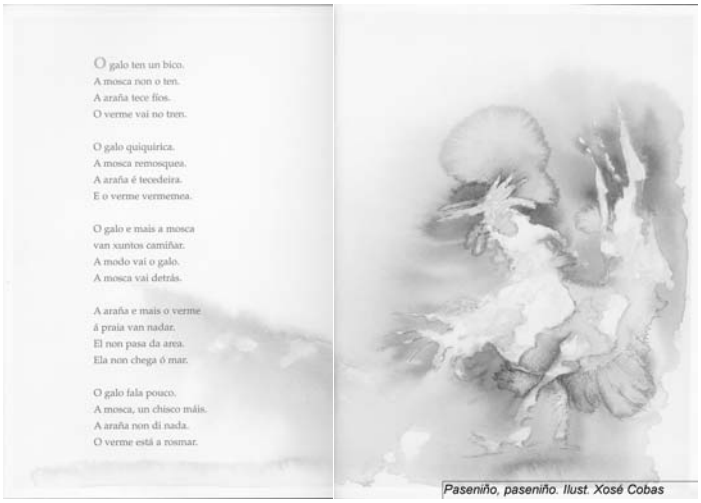
AQUILINO IGLESIA ALVARIÑO

A lúa chove no río
e nas sombras das feridas
que ás persoas inocentes
está a deixarlles a vida.

A lúa chove no río
e nunca, nunca se afoga,
porque chove con ledicia
e acariña e, mesmo, xoga.

A lúa chove no río
e bica no corazón
a todos aqueles seres
que perden a súa voz.

Chove nos versos. Ilust. Lázaro Enríquez



O galo ten un bico.
A mosca non o ten.
A araña tece fios.
O verme vai no tren.

O galo quiquirica.
A mosca remosquea.
A araña é tecedeira.
E o verme vermenea.

O galo e mais a mosca
van xuntos camiñar.
A modo vai o galo.
A mosca vai detrás.

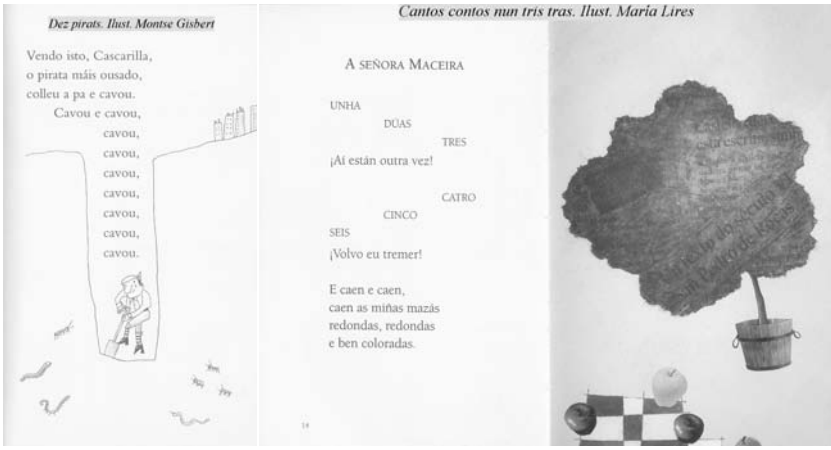
A araña e mais o verme
á praia van nadar.
El non pasa da area.
Ela non chega ó mar.

O galo fala pouco.
A mosca, un chisco máis.
A araña non di nada.
O verme está a rosmar.

Paseniño, paseniño. Ilust. Xosé Cobas

Por último, otro formato destacable es aquel en el que la edición del texto poético juega, en mayor o menor medida, con la disposición de las palabras en la página, con la forma de alguna de las imágenes que acompañan al texto, o con alguna inclusión de palabras en la propia ilustración. En este tipo la imbricación de texto e imagen es mucho más fuerte, de tal modo que en las páginas donde esta

unión se realiza es imprescindible la lectura de las dos a la vez. Consideramos que esta forma de ilustrar constituye un guiño a los caligramas, a la poesía visual de la primera mitad del siglo XX y a la estética de corte surrealista; de cualquier forma, nos referimos a tímidas incursiones en este tipo de poesía.



Dez pirats. Ilust. Montse Gisbert

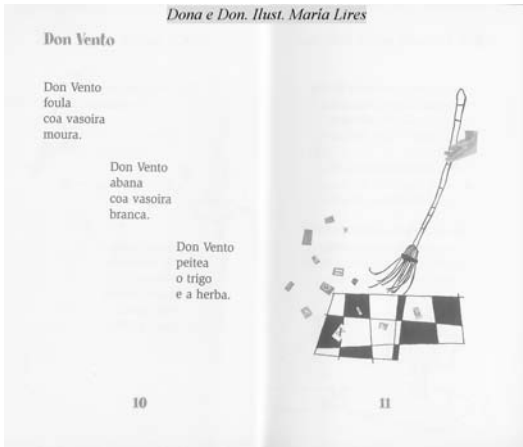
Vendo isto, Cascarilla,
o pirata máis ousado,
colleu a pa e cavou.
Cavou e cavou,
cavou,
cavou,
cavou,
cavou,
cavou,
cavou,
cavou.

Cantos contos nun tris tras. Ilust. María Lires

A SEÑORA MACEIRA

UNHA
DÚAS
TRES
¡Aí están outra vez!
CATRO
CINCO
SEIS
¡Volvo eu tremer!

E caen e caen,
caen as miñas mazás
redondas, redondas
e ben coloradas.



Dona e Don. Ilust. María Lires

Don Vento

Don Vento
foula
coa vasoira
moura.

Don Vento
abana
coa vasoira
branca.

Don Vento
peitea
o trigo
e a herba.

10

11

[Gloria Sánchez, *Dez piratas*, ilust. Montse Gisbert, Alfaguara/Obradoiro, 2006].

Análisis de la selección en lengua gallega

Dentro de la estructura de este monográfico, uno de los apartados merecedores de atención lo constituye el análisis de diez obras representativas de la poesía infantil escritas en lengua gallega (abarcando el período 2000-2008). Ha de notarse que el criterio seguido para seleccionarlas ha sido el de escogerlas tomando como referencia el punto de vista de la calidad del texto poético. Somos concientes de que la elección de este criterio nos lleva a una primera observación preliminar: la atención a las bondades y características del texto literario no implica necesariamente la existencia de condiciones de especial calidad en la ilustración. Y ello es así, por la misma mecánica de las cosas, dado que los parámetros que sirven para enjuiciar una imagen difieren de los que han de seguirse para la crítica de un texto poético. Por tanto, a la vista de este razonamiento, puede afirmarse, sin miedo a equivocación, que cualquier selección de poesía infantil en lengua gallega que pudiera hacerse, no tiene por qué ser representativa de la calidad de las ilustraciones.

Tras esta advertencia preliminar, abordamos seguidamente el análisis de las obras elegidas, tomando como referencia principal el nombre del libro.

Nos ocupamos, en primer lugar, de *Deseñadora de hora en hora* (Tambre, 2004), de Xoán Babarro con ilustraciones de Pablo Otero "Peixe" (Ourense, 1970), y de *Carlota, a marmota* (Edicións Xerais de Galicia, 2000), de Miro Villar con ilustraciones de Enjamio (La Habana, 1962), que tienen en común la vocación de integrar de forma armónica ilustración y texto poético.

Pablo Otero "Peixe", con un estilo personal que se aleja de las corrientes tradicionales en ilustración, entronca directamente con fuentes de arte contemporáneo del siglo XX, haciendo guiños en su quehacer diario a artistas como Miró o Dubuffet, entre otros. Las ilustraciones que realiza Peixe para la obra *Deseñadora de hora en hora* muestran una gran variedad cromática y riqueza de texturas. Sus personajes, de formas alargadas, exageradas y desproporciona-

das, le otorgan un dinamismo destacado a las ilustraciones. Otra característica de su trabajo es el empleo del *collage*, aprovechando infinidad de materiales y recortes de fotografías, unidos en sintonía por la diversidad de trazos pictóricos.

Como el propio título ya sugiere, en *Carlota, a marmota*, Luis Castro Enjamio realiza unas ilustraciones caracterizadas por la humanización de personajes animales. Los ojos cobran especial relevancia expresiva dentro del conjunto del rostro, recordándonos a los retratos cubistas de Picasso. También juega con la desproporción de los personajes en relación a los escenarios y objetos, en los que la pintura se entremezcla con fragmentos de papeles, cartones, telas, etc.

En *Era unha vez na quimbamba* (Tambre, 2006), de Antón Cortizas, las características ilustraciones de Miguel Ordóñez acompañan a los poemas con algún objeto o personaje vinculado al argumento principal. La única composición en la que utiliza el color es la de la cubierta, en donde se presenta el personaje principal al lector, caracterizado por la existencia de infinidad de pájaros diferentes sobre su cabeza. El resto de ilustraciones son formas simples, en blanco y negro, distribuidas sobre fondos blancos y sin pretensión volumétrica.

En *PAlAbrAs brAncAs* (Edicións Xerais de Galicia, 2008), de Elvira Riveiro Tobío, las ilustraciones a color de Fino Lorenzo (Bayona, 1962), de trazos pictóricos negros y esquemáticos, guardan muchas similitudes con las características de los dibujos infantiles. Son *collages*, en los que recortes de fotografías, periódicos y tipografías diferentes se unifican bajo manchas de colores cálidos, ya dispuestos en planos, ya entremezclados unos con otros.

En *Amar e outros verbos* (Everest Galicia, 2002), de Ana María Fernández y en *Aire Sonoro* (Ir Indo, 2001), de Antonio García Teijeiro, las obras del ilustrador gallego Xosé Cobas (Negreira, 1953) están impregnadas del lirismo al que nos tiene acostumbrados este artista. Las ilustraciones sobre estas dos obras de poesía destacan por la complicidad entre el texto e imagen, elaborando precisos poemas visuales. Utiliza trazos difuminados, acuarelas de color y aguadas

más o menos intensas, en función de lo que quiere representar. Son imágenes pictóricas ricas en su variedad compositiva, tanto de personajes como en la disposición de los objetos en el espacio, y que se acercan al lector con destacado dinamismo. Los personajes que aparecen en las ilustraciones de estas dos obras son de estilo figurativo, estilizados, sin intención volumétrica, con unas extremidades muy alargadas que se adaptan fácilmente a los espacios abiertos que recrea Cobas.

En *Adiviñas monstruosas* (Rodeira, 2006), de Gloria Sánchez, las ilustraciones figurativas de Purificación Hernández (Barcelona, 1975) acompañan al texto para ayudar al lector a descubrir el personaje que se esconde detrás de cada adivinanza. Las imágenes tratadas por ordenador recrean personajes fantásticos, que, pese a su condición de monstruos, son amables y cercanos, y que muestran sus atributos terroríficos de manera edulcorada, de una forma cercana a la estética de los dibujos animados.

Finalmente, otras tres obras seleccionadas pertenecen a la colección "Arume" de poesía para niños, de Ediciós do Castro, todas ellas ilustradas por Xosé Vizoso (Mondoñedo, 1950): *Lúa de pan* (2002), de Pepe Álvarez Cáccamo; *Abracadabras* (2006), de Marica Campo; y *Na praia dos lagartos* (2004), de Helena Villar Janeiro. Procede señalar que la editorial, desde su creación en 1963, inmersa en el marco de la actividad creativa del Laboratorio de Formas –fruto de dos personalidades emprendedoras como las de Isaac Díaz Pardo y Luís Seoane–, ha mantenido, en esencia, las mismas características de formato, tipografía y composición de sus publicaciones. En definitiva, esta actitud constituye una apuesta por el reconocimiento de una identidad visual editorial adquirida a lo largo de los años, independientemente de los avances tecnológicos tan presentes en el mundo actual.

En la apuntada línea, estas tres obras mantienen una estética similar a la de ediciones de décadas pasadas. Muestran ilustraciones costumbristas que acompañan a cada una de las poesías que componen la publicación. Xosé Vizoso utiliza una sola tinta, ocupa el centro de

la página y hace referencia al argumento o al título de la poesía. Son ilustraciones figurativas, cuyas formas se consiguen a través de planos recortados, y que construyen imágenes simplificadas pero perfectamente reconocibles de un vistazo.

Reflexión final

Como hemos visto, hay muchas maneras de abordar la ilustración de un texto poético, pero en todas ellas el juego de lo visual y lo textual se interrelaciona. Al hilo del análisis realizado en las líneas precedentes, parece oportuno ofrecer a continuación, algunas reflexiones que puedan servir de pauta para iniciar al lectorado infantil y juvenil en textos de contenido poético. Un posible camino sería la realización de talleres en los cuales se traten tanto los aspectos literarios como los referidos a la imagen. Y en esta línea, nos atrevemos a señalar aquí algunas actividades artísticas, basadas en la ilustración, que sirvan a los mediadores para trabajar con poemas. Los citados talleres pueden estimular la imaginación creadora de los niños y niñas; vamos a señalar aquí, a modo de orientación, algunos de ellos:

Abstracción poética: Partiendo de la lectura de un texto poético, se trataría de jugar con pinceladas sueltas, con manchas de pintura abiertas y con juegos cromáticos que evoquen las imágenes verbales de la poesía. Mediante este modo de proceder, estaremos provocando un juego de armonías y contrastes, un juego de formas abstractas que complementen al texto. Y estaremos utilizando, en definitiva, un lenguaje visual que cultiva, a la vez, la sensibilidad y el sentido de lo plástico.

Poesía visual: Después de seleccionar varios poemas que traten un tema similar (amor, naturaleza, paz, etc.), se plantea a los alumnos la creación de imágenes componiendo un caligrama. Se persigue con esta actividad que las formas y las palabras se combinen de un modo creativo y que contribuyan a la transmisión de las sensaciones evocadas por la composición.

Por último, terminamos este análisis crítico con un breve recuerdo a aquellos artistas que hicieron de la poesía visual un medio de expresión estética basado en la imbricación de palabras, objetos e imágenes; nos referimos a Apollinaire, a Joan Brossa, a Eduardo Scala, a Boris Müller, y a tantos otros, cuyas obras sugerentes han abierto el camino por el que ahora transitamos.

11. UNHA SELECCIÓN PARA A EDUCACIÓN LITERARIA[51]

Presentamos nesta selección un total de 74 obras da Literatura infantil e xuvenil do marco ibérico e doutros ámbitos lingüísticos co obxectivo de dar a coñecer autores de poesía que destacaron pola calidade literaria das súas obras, por seren representantes das grandes correntes da poesía infantil do século XXI e tamén pola súa traxectoria na vida poética.

Albó, Núria (2001), *M'ho ha dit el vent*, Premi de Poesia Guillem Viladot 2000, ilust. Núria Giralt, Barcelona: Columna Edicions, col. N/D. (ISBN: 978-84-664-0022-0).

Álvarez Cáccamo, Pepe (2002), *Lúa de pan*, Iº Premio Arume de poesía para nenos, limiar de Xosé Neira Vilas, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Arume de poesía para nenos, 69 pp. (ISBN: 84-8485-057-9).

Añorga, P. (2006), *Zuni* [Teu], Bilbao: Ed. Aizkorri, col. Mendi sorgindua, 45 pp. (ISBN: 84-8263-356-2).

51. Selección realizada por todos os membros da Rede temática: lingua castelá (Pedro César Cerrillo Torremocha, Jesús Díaz Armas e Mª Victoria Sotomayor Sáez); lingua catalá (Ramón Lloréns, Gemma Lluch Crespo e Caterina Valriu Llinàs); lingua galega (María Jesús Agra Pardiñas, Eulalia Agrelo Costas Isabel Mociño González, Marta Neira Rodríguez, Blanca-Ana Roig Rechou e Isabel Soto); lingua portuguesa (José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis Dasilva); lingua vasca (Xabier Etxaniz Erle e Mari Jose Olaziregi Alustiza).

Araújo, Matilde Rosa (2005), *Anjos de Pijama*, ilust. Maria Keil, Lisboa: Texto Editores, 48 pp. (ISBN: 972-47-2959-1).

Babarro, Xoán (2004), *Deseñadora de hora en hora*, ilust. Pablo Otero "Peixe", Zaragoza: Luís Vives/Tambre, col. Ala Delta, nº 7, serie vermella, a partir de 5 anos, 54 pp. (ISBN: 84-263-5183-2).

Ballester, Josep (2003), *Els ulls al cel i l'ànima a la mar*, ilust. Enric Solbes, Alzira: Edicions Bromera, col. El Micalet Galàctic 96, 64 pp. (ISBN: 978-84-76-6080-74).

Braga, Jorge Sousa (2004), *Pó de Estrelas*, ilust. Cristina Valadas, Lisboa: Assírio & Alvim, 60 pp. (ISBN: 972-37-0978-3).

Busch, Wilhelm (1865), *Max und Moritz*, Hannover: Fackelträger. Tradución ao galego: *Max e Moritz. Historia de dous pillos en sete trasnadas*, trad. Luciano Fernández de Sanmamed Sampedro, Ourense, Ediciones Linteo, col. Aberta, 2001, 66 pp. (ISBN: 84-931893-5-9). Tradución ao castelán: *Max y Moritz*, trad. Mercedes Neuschäfer-Carlón, Madrid: Anaya, col. Laurín, 1990, 237 pp. (ISBN: 84-207-3896-4).

Campo, Marica (2006), *Abracadabras*, Premio Arume, ilust. Xosé Vizoso, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, col. Arume de Poesía para Nenos, [lectorado autónomo], 66 pp. (ISBN: 84-8485-232-6).

Cano, Carles (2007), *Poemes sense diminutius*, ilust. Paco Giménez, Alzira: Edicions Bromera, col. El Micalet Galàctic 126, 104 pp. (ISBN: 978-84-9824-058-0).

Capparelli, Sérgio (1989), *Tigres no quintal*, ilust. Gelson Radaelli, Porto Alegre: Kuarup.// (2008), ilust. Orlando Pedroso, São Paulo: Global, 144 pp. (ISBN: 978-8526-0131-55).

Casas, Lola (2006), *Poemes petits*, ilust. Gustavo Roldán, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. Els Flautats, sèrie groga, nº 37, 69 pp. (ISBN: 84-8415-782-2).

Casas, Lola (2007), *Nit*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. Els Flautats, 72 pp. (ISBN: 978-84 -8415-955-1).

Casas, Lola (2008), *Negre*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. Poesia de Colors, 86 pp. (ISBN: 978-84 -9883-026-2).

Castrim, Mário (2006), *A Moeda do Sol*, ilust. João Caetano, Porto: Campo das Letras, 37 pp. (ISBN: 989-625-093-6).

Cordero, Enrique (2007), *Coplas del dragón desdentado*, ilust. Jack Mircala, Madrid: Hiparión, col. Ajonjolí, nº 56, [desde 8 años], 62 pp. (ISBN: 978-84-7517-892-9).

Corsaletti, Fabrício (2005), *Zôo*, ilust. Mariana Zanetti, São Paulo: Hedra, 48 pp. (ISBN: 85-87328-92-2).

Cortizas, Antón (2006), *Era unha vez na quimbamba*, ilust. Miguel Ordóñez, Vigo: Luís Vives/Tambre, col. Ala Delta, nº 14, serie azul, a partir de 8 anos, 2006, 75 pp. (ISBN: 84-88681-69-0).

Desclot, Miquel (2001), *Més música, mestre!*, ilust. Fina Rifà, Barcelona: La Galera, col. Grumets, sèrie vermella, nº 124, a partir de 8 anys, 79 pp. (ISBN: 84-246-9524-0).

Desclot, Miquel (ed.) (2007), *Poesies amb suc*, ilust. Mercè Galí, Barcelona: La Galera, 399 pp. (ISBN: 978-84-246-2832-1).

Fernández, Ana María (2002), *Amar e outros verbos*, Premio Lazarillo de Creación Literaria, ilust. Xosé Cobas, A Coruña: Editorial Everest-Galicia, col. Punto de Encontro, 57 pp. (ISBN: 84-403-0424-2).

García Teijeiro, Antonio y Rafael **Cruz-Contarini** (2008), *Estelas de versos*, Premio Luna de Aire de Poesía Infantil 2007, ilust. Fran Collado, Cuenca: Cepli, col. Luna de Aire, nº 5, [desde 7 años], 60 pp. (ISBN: 978-84-8427-596-1).

García Teijeiro, Antonio (2001), *Aire sonoro*, ilust. Xosé Cobas, Vigo: Ir Indo, col. O Elefante Contacontos, nº 16 (máis de 8 anos), 64 pp. (ISBN: 84-7680-349-4).

Gil, Carmen (2004), *Papandujas y zarandajas*, ilust. Miguel Parra. Madrid: Hiperión, col. Ajonjolí, [desde 7 años], 96 pp. (ISBN: 84-7517-810-3).

Giménez, Llorenç (2001), *Els embarbussaments de Llorenç*, ilust. Carmela Mayor, València: Tàndem edicions, nº 23. (ISBN: 84-8131-291-6).

Gomes, José António (selecção e organização) (2008), *Poesia de Fernando Pessoa para Todos*, ilust. António Modesto, Porto: Porto Editora, 48 pp. (ISBN: 978-972-0-71665-1).

Gómez Yebra, Antonio (2001), *Los versos de Noé*, ilust. Carles Rabat, Madrid: Hiperión, col. Ajonjolí, nº 25, [desde 6 años], 66 pp. (ISBN: 84-7517-695-X).

González Torices, José (2004), *Poemas para la paz*, ilust. Fernando Noriega. León: Everest, col. Rascacielos, [desde 6 años], 40 pp. (ISBN: 978-84-241-8726-2).

Granell, Marc (2008), *Oda als peus*, ilust. Manuel Granell, Alzira: Bromera, col. El Micalet Galàctic 137, 64 pp. (ISBN: 978-84-9824-329-1).

Guedes, Teresa (2002), *Em Branco*, ilust. Danuta Wojciechoska, Lisboa: Caminho, 72 pp. (ISBN: 972-21-1477-8).

Higino, Nuno (2001), *O menino que namorava paisagens e outros poemas*, ilust. José Emídio, Porto: Campo das Letras, 53 pp. (ISBN: 972-610-468-8).

Hoffmann, Heinrich (1845), *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder*, Zürich: Diogenes. Tradución ao galego: *Pedro Guedellas*, trad. Marta García González, Ourense, Ediciones Linteo, col. Aberta, 2001, 56 pp. (ISBN: 84-930058-0-0);

Tradución ao castelán: *Pedrito el greñoso*, trad. Mercè Llimona, Madrid: Hymsa, 1980, 24 pp. (ISBN: 84-7183-150-3).

Igerabide, J. K. (2002), *Hosto gorri, hosto berde. Hoja roja, hoja verde*, Madrid: Centro Lingüística aplicada Atenea, 115 pp. (ISBN: 84-931844-9-7).

Igerabide, J. K. (2006), *Ilargia ezpainetan* [A lúa nos beizos], Donostia: Ed. Erein, col. Auskalo Bumeran, nº 37, 63 pp. (ISBN: 84-9746-358-7).

Kazabon, A. (2006), *Irrikaren distira* [O brillo do desexo], Iruñea: Ed. Pamiela, col. Gazte literatura, nº 8, 62 pp. (ISBN: 84-7681-478-9).

Lalau (2007), *Zum-zum-zum e outras poesias*, ilust. Laurabeatriz, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 88 pp. (ISBN: 978-85-7406-293-8).

Lapeña, Carlos (2007), *Rima rimando*, Premio Luna de Aire de Poesía Infantil 2006, ilust. Antonio Santos, Cuenca: CEPLI, col. Luna de Aire, nº 4, [desde 7 años], 76 pp. (ISBN: 978-84-8427-458-2).

Letria, José Jorge (2005), *Letras & Letrias*, ilust. André Letria, Lisboa: Dom Quixote, 57 pp. (ISBN: 972-20-2825-1).

Linazasoro, K. (2008), *Zein beste mundukoa* [O doutro mundo], Donostia: Ed. Elkar, col. Bizi taupadak, nº 23, 81 pp. (ISBN: 978-84-9783-628-9).

Luján, Jorge (2003), *Palabras manzana*, ilust. Manuel Marín, Madrid: Anaya, col. Sopa de libros, nº 91, [desde 8 años], 94 pp. (ISBN: 84-667-2474-5).

Magalhães, Álvaro (2000), *O Limpa-palavras e outros poemas*, ilust. Danuta Wojciechowska, Porto: Asa, 44 pp. (ISBN: 972-41-2349-9).

Mangas, Francisco Duarte e **Mésseder**, João Pedro (2002), *Breviário do Sol*, ilust. Geraldo Valério, Lisboa: Caminho, 75 pp. (ISBN: 972-21-1455-7).

Martín Ramos, Juan C. (2004), *Poemamundi*, Premio Lazarillo de texto 2003, ilust. Philip Stanton, Madrid: Anaya, col. Otros espacios, [desde 9 años], 70 pp. (ISBN: 84-667-4014-7).

Meireles, Cecília (1964), *Ou isto ou aquilo*, ilust. Maria Bonomi, São Paulo: Giroflê. // (2002), ilust. Thais Linhares, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 96 pp. (ISBN: 978-8520-9129-80).

Mésseder, João Pedro (2003), *O g é um gato enroscado*, ilust. Gémeo Luís, Lisboa: Caminho, 32 pp. (ISBN: 972-21-1541-3).

Moraes, Vinicius de (1971), *A arca de Noé*, Rio de Janeiro: José Olympio. // (2004), ilust. Nelson Cruz, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 64 pp. (ISBN: 978-8574-0621-98).

Olaso, X. (2004), *Pupuan trapua*, Premio Euskadi LIJ 2005, Iruñea: Ed. Pamiela, col. Haur literatura, nº 3, 94 pp. (ISBN: 84-7681-409-7) / (2007), *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa*, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 230 pp. (ISBN: 978-84-95855-81-7).

Ormazabal, J. (2007), *Ilunorduak eta argilaurdenak* [Penumbras e escintileos], Donostia: Ed. Elkar, col. Xaguxar, nº 153, 89 pp. (ISBN: 978-84-9783-514-5).

Orobitg i Della, M. Josep (2008), *Disbagats*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. Els Flautats, 64 pp. (ISBN: 978-84-9883-041-5).

Pelegrín, Ana (2000), *Letras para armar poemas. Antología de poesía*, ilust. Tino Gatagán, Madrid: Alfaguara, [desde 12 años], 132 pp. (ISBN: 84-2044933-4).

Pina, Manuel António (2002), *Pequeno Livro de Desmatemática*, ilust. Pedro Proença Lisboa: Assírio & Alvim, 60 pp. (ISBN: 972-37-0668-7).

Queirós, Bartolomeu Campos de (1982), *Ciganos*, ilust. Túlio Alvim, Belo Horizonte: Miguilim. // (2008), ilust. Pierre Derlon, São Paulo: Global, 16 pp. (ISBN: 85-260-0922-2).

Raspall, Joana (2002), *Escaleta al vent*, ilust. Picanyol, Barcelona: La Galera, col. Grumets, sèrie vermella, nº 134, a partir de 8 anys, 73 pp. (ISBN: 84-246-9534-8).

Raspall, Joana (2008), *Versos amics*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, col. Els Flautats, 88 pp. (ISBN: 978-84-7826-567-1).

Reviejo, Carlos (2000), *La sonrisa del viento*, ilust. Conchi Ballesteros. Málaga: Diputación Provincial, col. Caracol, nº 4, [desde 7 años], 68 pp. (ISBN: 84-7785-353-3).

Riveiro Tobío, Elvira (2008), *PAlAbrAs brAncAs*, Finalista Premio Merlín 2007, ilust. Fino Lorenzo, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlín, Serie Verde, nº 180, de 9 anos en diante, 77 pp. (ISBN: 978-84-9782-727-0).

Romero Yebra, Ana María (2006), *Columpio de versos*, ilust. Alberto Urcaray, Valencia: Brosquil, col. Tus versos, nº 4, [desde 6 años], 70 pp. (ISBN: 84-9795-203-0).

Rubio, Antonio (2001), *Versos vegetales*, ilust. Teresa Novoa, Madrid: Anaya, col. Sopa de libros, nº 61, [desde 8 años], 110 pp. (ISBN: 84-667-0613-5).

Ruiz, R. (2007), *Sekretuak belarrira* [Segredos na orella], Bilbao: Ed. Aizkorri, col. Irakurri, bizi, 44 pp. (ISBN: 978-84-8263-363-3).

Sala-Valldaura, Josep M. (2002), *Disfresses*, ilust. Carme Julià, Barcelona: La Galera, col. Grumets, sèrie verda, nº 114, a partir de 10 anys, 70 pp. (ISBN: 84-246-9514-3).

Sánchez, Gloria (2005), *Sí, poesía*, ilust. Patricia Castelao, Madrid: Alfaguara, [desde 6 años], 40 pp. (ISBN: 84-204-6930-0).

Sánchez, Gloria (2006), *Adiviñas monstruosas*, ilust. Purificación Hernández, A Coruña: Rodeira, col. Tucán, nº 9, serie azul, máis de 6 anos, 74 pp. (ISBN: 84-96352-83-8).

Santa Cruz, J. (2008), *Hiriko baratzean* [Na horta da cidade], Iruñea: Ed. Pamiela, col. Gazte literatura, nº12, 86 pp. (ISBN: 978-84-7681-562-5).

Soares, Luísa Ducla (2003), *A Cavalo no Tempo*, ilust. Teresa Lima, Porto: Civilização, 34 pp. (ISBN: 972-26-2065-7).

Silvestrin, Ricardo (2003), *É tudo invenção*, ilust. Luiz Maia, São Paulo: Ática, col. Poesia para Crianças, 32 pp. (ISBN: 978-85-0809-016-7).

Soto, Apuleyo (2008), *La poesía es una niña*, ilust. Fran Bravo, Málaga: Diputación Provincial, col. Caracol, 70 pp. (ISBN: 978-84-7785-240-7).

Suarez, J. (2002), *Ilbetea dilindan* [A lúa chea bambeándose], Iruñea: Ed. Pamiela, col. Tamaina ttikia, nº 39, 71 pp. (ISBN: 84-7681-354-6).

Torrado, António (2005), *Como Quem Diz*, ilust. Ana Vidigal, Lisboa: Assírio & Alvim, 48 pp. (ISBN: 972-37-1048-X).

Torrents, Montserrat (2005), *Per què els gats miren la lluna?*, ilust. Matilde Portalés, València: Tandem, col. El Tricicle, nº 34, 21 pp (ISBN: 84-8131-577-X).

Vieira, Alice (2007), *O Meu Primeiro Álbum de Poesia*, ilust. Danuta Wojciechowska, Lisboa: Dom Quixote, 56 pp. (ISBN: 978-972-20-3566-8).

Vieira, Vergílio Alberto (2008), *A Boca no Trombone*, ilust. Marta Madureira, Lisboa: Bonecos Rebeldes, 46 pp. (ISBN: 978-989-8137-17-3).

Villar Janeiro, Helena (2004), *Na praia dos lagartos*, Premio Arume 2003, soleira de Xosé Neira Vilas, ilust. Xosé Vizoso, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, col. Arume de poesía para nenos, [lectorado autónomo], 79 pp. (ISBN: 84-8485-146-X).

Villar, Miro (2000), *Carlota, a marmota*, XXIXº Concurso nacional de Contos infantís O Facho 1998, ilust. Enjamio, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merliño, [32 pp.]. (ISBN: 84-8302-570-1) / (2002), *Carlota e a bota perdida*, ilust. Enjamio, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merliño, [32 pp.]. (ISBN: 84-8302-860-3) / (2006), *Carlota e a gaivota patiamarela*, ilust. Luís Castro Enjamio, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merliño, [prelectorado], 29 pp. (ISBN: 84-9782-422-9).

Zardoya, Concha (2004), *Ronda del arco iris (poesía para niños)*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén. (ISBN: 84-8970-761-8).

12. COMENTARIOS PARA A FORMACIÓN LECTORA

Para axudar ao mediador no seu labor de educar literaria e artisticamente, e para orientalo á hora de se enfrontar á lectura de obras poéticas, ofrécense neste apartado un total de doce comentarios que corresponden a trece obras elixidas entre a selección de títulos que se ofrece neste volume. Dez destes comentarios céntranse en obras escritas nas cinco linguas do ámbito ibérico. Entre eles, incluíuse un achegamento á antoloxía *Letras para armar poemas*, realizada por Ana Pelegrín, na que aparecen autores habitualmente inseridos en escolmas infantís a carón doutros cuxa produción predominante vai destinada ao lector adulto. Tamén se incluíu un comentario centrado en dúas obras da literatura alemá e un sobre un poemario da literatura brasileira, *Zum-zum-zum e outras poesias*, de Lalau. Os comentarios ordenáronse alfabeticamente a partir dos apelidos dos autores das obras.

12.1. Poemas escritos a dos manos: *Estelas de versos*[52] de Rafael Cruz-Contarini y Antonio García Teijeiro

Pedro C. Cerrillo
(CEPLI. Universidad de Castilla La Mancha)

Resumen: *Estelas de versos* es la obra ganadora de la quinta edición del Premio de Poesía Infantil "Luna de Aire", convocado por el CEPLI (Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil) de la Universidad de Castilla La Mancha. Sus autores compusieron el poemario a dos manos, proponiendo uno o más versos de partida para cada poema, como si fueran estelas, que ellos mismos debían seguir.

Abstract: *Estelas de versos* is the winner of the fifth edition of the Children's Poetry Award "Luna de Aire", commissioned by CEPLI (Centre for the Study and Promotion of Reading and Children's

52. Cuenca: Cepli, col. Luna de Aire, nº 5, 2008, 62 pp. (ISBN: 978-84-8427-596-1).

Literature) at Universidad de Castilla la Mancha (Spain). Their authors wrote this book of poems by proposing one or more lines as the starting point of each poem, as if they were trails which they themselves had to follow.

Palabras clave: Poesía infantil.

Key words: Children's Poetry.

"Pero aún me queda la voz y puedo llevarla adonde vaya". Estas palabras escritas por Bob Dylan en su canción *Guess I'm Doin'Fine* sirvieron de motivo de inspiración y de punto de partida para que los poetas Rafael Cruz-Contarini y Antonio García Teijeiro iniciaran este juego-experiencia que consistía en componer poemas a dos manos y dos pensamientos. El correo electrónico sería el vehículo por lo que uno de ellos proponía el verso o versos de arranque, a partir de los que el otro continuaría la escritura del poema, a modo de "estelas" que tenían que seguir.

El resultado fueron veintiséis estelas de palabras dirigidas a los lectores infantiles que no dejarán indiferentes a los adultos que a ellas quieran acercarse, porque es buena poesía en la que la emoción es parte esencial. Son estelas que, en principio, viajaban a norte a sur (en Vigo vive Antonio) y de sur a norte (en Sevilla vive Rafael), para terminar quietas en este libro, premiado con el galardón Luna de Aire, en su quinta edición.

Es el trabajo de dos autores con experiencia y reconocimiento por su obra anterior: Cruz-Contarini es profesor y escritor con bastantes libros de poemas publicados, algunos de ellos traducidos a diversas lenguas, fue accésit del IV Premio Luna de Aire y ganador de la edición que ahora comentamos. García Teijeiro, por su parte, también es profesor y escritor; su libro *Versos de agua* fue seleccionado en *Los cien de la LIJ española del siglo XX*; ha ganado importantes

premios: el Merlín por *Na fogueira dos versos*, libro que fue incluido en la Lista de Honor del IBBY, el Pier Paolo Vergerio (Italia) o el Premio Sisargas.

Estelas de versos, editado por el Cepli con excelentes ilustraciones de Fran Collado, es un libro estructurado en tres apartados: "Estelas de colores" (con 7 poemas), "Estelas de canciones" (con 8 poemas) y "Estelas de sueños" (con 10 poemas), más el breve poema que, a modo de presentación, dice:

> Una mano fue escribiendo
> versos y versos de seda.
> Y otra mano fue siguiendo
> a esos versos sus estelas.

En la primera de las partes, "Estelas de colores", predomina lo sensorial, sobre todo aquello que le llega al lector a través de la vista: la luz y los colores, pero con delicadeza y con emoción. Especialmente acertado me parece el poema titulado "De plumaje rojo eléctrico", en el que los autores se obligan a mantener palabras esdrújulas al final de cada verso; estos son sus primeros cuatro versos:

> De plumaje rojo eléctrico
> vuela el pájaro del trópico,
> de cuello azul lapislázuli
> y de corto pico cónico (…)

Una rosa que se viste de seda y de sol, un cielo que se tiñe de color naranja, unas amapolas que pierden su color rojo o una lluvia de mariposas de algodón son motivos poéticos que incitan a los pequeños lectores a identificarse emocionalmente con unos versos que han sido creados especialmente para ellos.

En la segunda parte, "Estelas de canciones", el sentido que se aviva es el del oído, de modo que se puede percibir la música que los poemas sugieren, o que expresan abiertamente. El ritmo, muy logrado en el conjunto del poemario, es especialmente llamativo en poemas de esta sección, como el titulado "De seda, la estelas", com-

puesto por dieciocho versos heptasílabos, en estructura de romance endecha, aunque nos puede confundir el agrupamiento de los dieciséis primeros versos en bloques de cuatro, o la rima que "se cuela" en dos versos impares (el 13 y el 15). Este es el poema al que nos referimos:

De seda, las estelas
que los versos dejaban.
De lino, las caricias
que la niña robaba.
De luna, sus mejillas. 5
De niebla, sus miradas.
De espumas, sus sonrisas.
De adioses, sus pisadas.
De sueños, las estelas
que los versos dejaban. 10
De tinta, los caminos
que el poeta soñaba.
De sol, su fantasía.
De estrellas, su morada.
De son, su melodía. 15
De luz, lo que pensaba.
Cantando está la niña
de un versos sus palabras.

La última parte, "Estelas de sueños", es la que ofrece un mayor número de poemas, diez en total. A diferencia de los poemas de las secciones anteriores, en algunos de estos los autores juegan con la distribución de las palabras y de los versos en el espacio físico de la composición, utilizando recursos propios de técnicas como el caligrama; por ejemplo:

en
el

NO HAY CAMINOS Norte Ni hay caminos

en
el
Sur (…)

En otros poemas de esta última sección, los Cruz-Contarini y García Teijeiro se sirven de la composición y del significado de las palabras para lograr asociaciones muy hermosas que llaman la atención de cualquier lector atento, bien por el acierto de las palabras elegidas (fijémonos bien en las palabras de los versos 11, 13 y 15, es decir "mar", "oro" y "paz"), o bien por el propio juego en sí mismo ("amar/mar", "tesoro/oro", "capaz/paz"):

Metidas en mi mano
hay tres palabras
que daré a quien me ayude
a descifrarlas.
Tienen tres letras 5
que son saladas,
que son traviesas,
que están heridas,
que están inquietas.
¿Una es amar 10
o solo mar?
¿Otra es tesoro
o quizás oro?
¿Una es capaz
o solo paz? (…) 15

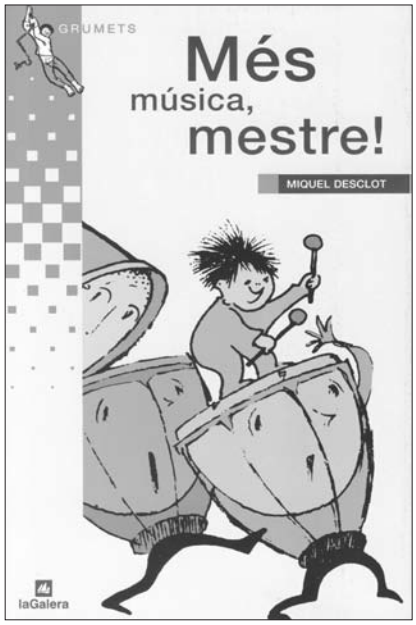
Todo tiene sentido en este poemario, pues nada hay superfluo ni innecesario. Los versos se suceden de sorpresa en sorpresa, con continuos aciertos expresivos, con asociaciones de palabras más que sugerentes, con rimas logradísimas y con motivos poéticos originales y conmovedores; como prueba de lo dicho, leamos los versos finales del último poema de la primera parte, el poema titulado "Las nubes pasan despacio":

(…)
El pinar guarda silencio.
Y en silencio están las ramas
de los pinares que en la arena
escondieron sus miradas.
Las nubes pasan despacio.
El viento duerme en su cama.
El pinar guarda silencio
y se esfuman las palabras.

En el conjunto del libro predominan los versos de arte menor, regularmente rimados y agrupados en estructuras frecuentes en la tradición de la poesía popular: cuartetas, redondillas, romance y variantes del mismo; pero también hay poemas compuestos en estructuras de mayor libertad compositiva, lo que permite a los autores que la creatividad que han puesto a viajar de norte a sur y de sur a norte, como comentamos al principio, pueda manifestarse sin ataduras, salvo las que ellos mismos asumieron en la génesis del poemario, a la que ellos mismos vuelven a referirse al final del libro, cuando comentan el proceso que han seguido, en ocho esclarecedores versos:

Y los versos navegaron
como barcos con sus velas,
y en tu rostro y en tus ojos
fueron dejando sus huellas.
Y las manos caminaron
por senderos y veredas
para seguir escribiendo
nuevos versos con estelas.

La estructura que Cruz-Contarini y García Teijeiro han logrado para su obra es excelente, sobreponiéndose a las dificultades que conllevaba un reto compositivo como el que ellos mismos habían acordado. Magnífica es la idea original y acertadísimo el resultado logrado con el proceso que han seguido. *Estelas de versos* es un libro que empatiza fácilmente con los lectores infantiles, con un ritmo muy marcado y poemas hermosísimos, que –además– no dejarán indiferente a ningún lector adulto, siempre que esté mínimamente atento.



12.2. La música dels versos: *Més música, mestre!*[53], de Miquel Desclot

Caterina Valriu
(Universitat de les Illes Balears)

Resum: Recull un ample conjunt de poemes i endevinalles molt creatius, curiosos i ben rítmics referits als diversos instruments musicals que són personificats i retratats amb molta gràcia i elegància. En els poemes, plens d'imatges conegudes i viscudes per tots, es formen fins i tot diàlegs entre instruments, trios i composicions musicals. L'autor fa sonar els instruments partint de la seva forma, del seu so, del seu nom o de l'experiència vital en la qual els engloba molt oportunament.

Abstract: It gathers together a wide group of quite creative poems and riddles, curious and rhythmical, referred to the diverse musical instruments which are embodied and depicted with lots of grace and elegance. The poems, full of well-known images, lived by everyone, conform some dialogues amongst the instruments as well as

53. Ilust. Fina Rifà, Barcelona: La Galera, col. Grumets, sèrie vermella, nº 124, a partir de 8 anys, 2001, 79 pp. (ISBN: 84-246-9524-0).

trios and musical compositions. The author makes the instruments sound starting from their own shapes, their sounds, their names or their vital experiences in which he has opportunely included them.

Paraules clau: instruments, música, orquestra.

Key Words: instruments, music, orchestra.

Miquel Desclot és un dels escriptors catalans que més s'ha dedicat a la poesia per a infants i des de fa més anys. Autor de sòlida formació acadèmica –va ser professor a les Universitats de Barcelona i de Durham–, apassionat de la música clàssica i expert en el tema, traductor exquisit i bon conversador, Miquel Desclot fusiona en la seva obra totes aquestes línies d'estudi i experiència i les combina amb humor i una pinzellada d'ironia. L'any 1971 va publicar el seu primer llibre i des d'aleshores s'ha dedicat a la literatura amb intensitat. Ha conreat diversos gèneres –poesia per a adults i per a infants, narrativa, contes, traduccions, llibres per a l'escola, textos operístics, etc. – i s'ha convertit, sens dubte, en un autor de referència en la literatura catalana. *Música, mestre!* (1987) va ser el seu primer llibre de poemes per a infants. El seguí el poemari *Bestiolari de la Clara* (1992) –dedicat a la seva filla– que s'insereix en la tradició dels bestiaris i la renova. Cada poema és dedicat no a una bèstia –com en els coneguts reculls medievals– sinó a una "bestiola" de l'entorn domèstic de qualsevol infant. Aquest recull va assolir un gran èxit entre els lectors. Pocs anys després publicà *Oi, Eloi?*(1995), dedicat al seu fill.

Més música, mestre! és un llibre de poemes que es va publicar el 2001 i que l'any següent va obtenir el Premio Nacional de Literatura Infantil. S'edità dins la col·lecció Grumets de la Galera, la qual adesiara dedica algun títol a la poesia infantil. En realitat, el llibre està format per quatre parts diferenciades, la primera de les quals ja havia estat publicada com a llibre independent el 1987, sota el títol

de *Música, mestre!* a la col·lecció "La Poma Verda" de l'Editorial Empúries. L'autor assenyala que les composicions d'aquesta primera part constituïren les cançons de la cantata titulada "Concert desconcertant" que li va ser encarregada pel Secretariat de Corals Infantils de Catalunya en ocasió de la celebració del seu vintè aniversari (1987) i fou musicada pel conegut compositor català Antoni Ros Marbà. Tenim, doncs, una primera part formada per setze poemes dedicats cada un d'ells a un instrument de l'orquestra. La segona part, titulada "Qui desafina?", és formada per vint endevinalles breus, la resposta de les quals és sempre un instrument musical. La tercera part coincideix amb el títol general del llibre, tot afegint-hi un prec: "Més música, mestre... sisplau!", i són tretze poemes també cada un d'ells dedicat a un instrument, però en aquest apartat es tracta d'instruments rars, singulars o ètnics. Finalment, la quarta part, amb el títol de "A la plaça fan ballades" s'articula en vuit poemes referits a instruments populars propis de les colles sardanistes i de la música de carrer. En total el recull presenta una gran riquesa de referents musicals, perquè són cinquanta-sis composicions i cada una d'elles tracta d'un instrument diferent.

La lectura de la primera part del llibre ens porta, indefectiblement, a recordar i revisar com era l'edició inicial, on aquests poemes constituïen un volum independent. En aquella ocasió, es tractava d'un llibre amb una presentació molt acurada de format mitjà, enquadernat en *cartoné* i acompanyat d'unes delicioses il·lustracions a tot color realitzades amb aquarel·les per Fina Rifà, poema i il·lustració ocupaven sempre dues pàgines que formaven un tot molt coherent. El llibre formava part de la col·lecció "La Poma Verda" de l'Editorial Empúries. Aquesta col·lecció només comptà amb tres títols, però escrits per autors de reconegut prestigi (Olga Xirinacs, Miquel Martí i Pol i Miquel Desclot) i també il·lustrats per professionals de primera línia (Asun Balzola, Carme Solé-Vendrell i Fina Rifà). Aparegué en un moment d'embranzida de la literatura infantil catalana (1986-87), encara que probablement no tingué un gran èxit comercial per les característiques del gènere. Encara avui, més

de vint anys després, aquests llibres són presents a escoles i biblioteques i segueixen essent un referent.

Miquel Desclot, de qui és coneguda la seva afecció a la música clàssica i a l'òpera, s'inicia en el món de la poesia per a infants amb aquest llibre de poemes sobre instruments, el seguiren un bon grapat de llibres de poesia sobre temàtica diversa i catorze anys després reprengué el tema amb la publicació de *Més música, mestre!*. En aquesta ocasió el format del llibre no és –ni de bon tros– tan atractiu, però el lector hi guanya en quantitat, atès que de setze poemes inicials passa a cinquanta-tres.

El recurs general que usa l'autor en totes les composicions és la personificació dels instruments, com passa a les faules amb els animals. En aquests cas, però, l'objectiu no és alliçonar, sinó divertir. Aquesta personificació permet que els instruments parlin en primera persona i expressin actituds plenament humanes: sentiments, records, desigs, disconformitats, etc. L'autor els fa parlar amb humor i ironia, una ironia infantil –si em permeteu unir aquests dos termes que en principi semblen antitètics– fresca però no exempta d'elegància. Així ho podem veure en aquesta estrofa:

Aquest que em grata així
es creu un serafí,
però és un assassí
que em fa, per treure un mi,
    sofrir.
Gonyí-gonyí-gonyí.

Un altre recurs usat amb profusió –val a dir que el tema s'hi presta– és el de les onomatopeies. Com hem vist en l'exemple precedent –*gonyí, gonyí, gonyí*– la transcripció en grafies del so del violí dóna comicitat a la composició, en el poema complet l'autor l'usa com a tornada o vers que es repeteix al final de cada estrofa. El mateix recurs el trobem en altres composicions del recull: *boè-boè* per l'oboè, *dring-dring* per al triangle, *xim-pom!, xim-pom!* per al bombo i els platerets, etc.

Un recurs usat també reiteradament és el de l'homonímia. Desclot juga amb les paraules que sonen igual però tenen significats diferents:

A mi no em ve d'aquí
tocar demà o ahir,
jo sóc un violí
que sona perquè sí,
    en si.
Gonyí-gonyí-gonyí. (p. 12)

Així, la nota *si* es vincula a l'afirmació *sí.* També l'instrument que es diu *viola* amb la flor del mateix nom:

Hola,
  em dic Viola,
i no sóc la silvestre
flor de bosc, la viola:
jo estudio per mestra
d'escola. (p. 15)

Miquel Desclot desplega la seva imaginació festiva sobretot en els jocs de paraules, a vegades tan reeixits que fan inoblidables algunes d'aquestes composicions. Així, una de les més divulgades és la titulada "Clarinet":

Com que sóc un clarí net
de la boca a l'esquelet,

m'ensabono cada dia
la lluent anatomia:

no voldria que un barrut
pogués dir-me "claribrut". (p. 18)

En aquest cas l'autor usa un joc complex. A partir de la paraula "clarí" i de la forma diminutiva "clarinet", atorga un valor adjectiu al que és únicament un sufix diminutiu –"-et". Així, amb "clarí +net" fa l'oposició adjectiva "clarí +brut" i obté una imatge singular

plena de comicitat i una paraula nova que no existeix al diccionari. La idea que desenvolupa el poema es reforça amb la il·lustració, en la qual es pot veure un clarí que s'està dutxant per no ser "claribrut". La similitud de la paraula "tuba" amb la paraula "tub" i el fet que generalment el femení d'una paraula es forma tot afegint una –a al masculí, dóna peu al poema "Tuba" (p. 23) en el qual la tuba s'ha casat amb el tub de la pasta de dents, també en aquest cas la il·lustració visualitza aquest singular matrimoni. El mateix recurs és usat en el poema "Tenora" (p. 75) quan l'instrument ens explica que "jo només deixaré abraçar-me / per qui sigui el millor tenor." Tot fent el joc tenora-tenor. Però el poema on la invenció de paraules noves i els jocs de paraules pren més volada és, sens dubte, en el titulat "Tam-tam". El nom de l'instrument ja és clarament una onomatopeia, aleshores l'autor ens presenta tres estrofes formades per quartetes, a la primera i segona quarteta el dos primers versos –senzills i eufònics– són en català, però els dos últims semblen paraules sense sentit que imiten alguna llengua africana o els sons del tam-tam, a la tercera estrofa veiem com aquells versos incomprensibles eren transcripcions més o menys fonètiques de frases en català. L'efecte obtingut és còmic i remet a les llengües indígenes i als ritmes de l'Àfrica. Vegeu el poema:

Tam-tam
Jo tinc un nyu
que menja pa,
sama landú
sama nibà!

Un dia algú
me'l vol comprar,
sama landú
sama nibà!

Serà tan dur
de suportar!
Se me l'endú!
Se me n'hi va! (p. 64)

Un joc molt semblant, de ritmes i paraules inventades tot combinant-ne d'altres ja existents –en aquest cas pròpies del parlar juvenil– el trobem a la composició "Sintetitzador" que tanca la tercera part del llibre. El poema –construït del primer a l'últim vers amb paraules d'argot o inventades i per tant no normatives– s'adapta com un guant a les característiques sonores de l'instrument: "Tope guai neluru guai, / molamola su perguai!".

Els poemes són en general molt àgils i plens de ritme. Un dels recursos que possibilita aquest efecte és l'ús abundant d'interrogatives, mitjançant les quals l'instrument personificat s'adreça als seus companys o directament al lector:

> Però no sóc una desgràcia
> ni un mal fagot.
> Vejam, digueu, ¿no tinc més gràcia
> que un esquellot? (p. 20)

El mateix passa amb els diàlegs, que aporten dinamisme i variació i que permeten el joc irònic. Així, en el poema titulat "Viola d'amor, oboè d'amor i clavicèmbal" el diàleg amorós –volgudament romàntic i tirant a cursi– entre la viola i l'oboè és contrapuntat de forma irònica pel clavicèmbal:

> No senten mai tronar ni ploure,
> aquest parell tan cançoner.
> Si els vull salvar m'hauré de moure
> i fer-los de matrimonier. (p. 66)

Capítol a part mereix el tema dels referents. El poeta Desclot empra diversos referents presos de la tradició popular de dites i parèmies, del cançoner tradicional, de la història o de la literatura infantil i el món del còmic. Aquest ús referencial enriqueix les composicions en elles mateixes i també en la recepció en fa el lector. La recerca de vincles i referències a partir de la lectura d'un poema pot ser un exercici interessant per als joves lectors que s'inicien en la lectura poètica i un estimulant per a una millor comprensió lectora. A

vegades trobem frases fetes inserides en els versos, com en l'estrofa "Però la mosca ens puja al nas / i la farem com un cabàs." O bé referències a llegendes molt conegudes a Catalunya, com la de Sant Jordi: "Jo sóc una princesa / de cabellera d'or / que espera l'escomesa / d'un mal drac sense cor." O a personatges propis de les rondalles, com els gegants.

En aquesta línia, la composició que obre el recull es titula "Crida de l'orquestra" i comença amb el vers "Som som som els instruments, de l'orquestra, de la pila!" en clara referència a la coneguda cançó "Som som som els cavallers" habitual en els repertoris de cançoners infantils catalans. El mateix referent el retrobem en el poema que enceta l'última part, i que és fet imitació de l'indicat anteriorment, en aquest cas es titula "Crida de la cobla" i comença amb un "Som som som els instruments / de la cobla de la vila". Igualment, el poema "Flaviol i tamborí" té una tornada a càrrec del tamborí en la qual el poeta juga a moure les vocals del seu lloc habitual ("Jo també tambà també; / Jo també també tambó") tal com passa a la cançó-joc "Una mosca volava per la llum".

Les referències històriques, curosament ordenades per ordre cronològic, constitueixen el canemàs sobre els qual es construeix la primera part del poema "Trompeta", així, aquest instrument ja era present en temps del faraó, del rei moro, del rei Jaume, del rei Sol i de Napoleó, encara que ens confessa –en un to clarament pacifista– que en lloc d'anar a batalles prefereix anar a ballades. Adesiara, també trobem alguna referència al món clàssic, com a l'endevinalla "Instrument d'Orfeu, / al cel tinc el feu." Potser el joc de referents més elaborat el trobem a la composició titulada "Arpa Celta". En vuit estrofes formades per quartetes, Desclot fa aparèixer gairebé tots els habitants del poblat de la Gàl·lia que s'ha fet famós a través dels còmics: Copdegarròtix, Panoràmix, Ordralfabètix, Edatdepèdix, Astèrix, Obèlix, Idèfix i Asseguratòrix. A cada estrofa cada personatge es relaciona amb la característica que el defineix als coneguts àlbums de còmic: la fam d'Obèlix, les batusses amb els romans d'Astèrix, la poca traça musical d'Assegurantòrix, etc. És un joc de meta-

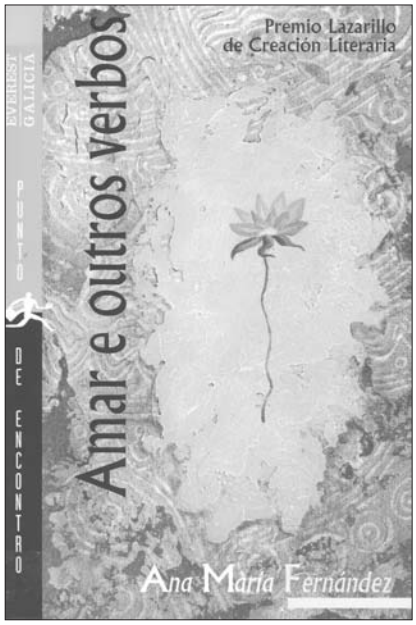
literatura que pot resultar engrescador per als coneixedors de les aventures d'Astèrix i pot picar la curiositat als qui encara no les coneixen.

L'apartat de "Qui desafina?" és format per un conjunt d'endevinalles molt breus –a vegades de només dos versos-, la solució de cada una és el nom d'un instrument. L'autor usa les estructures sintàctiques i els recursos retòrics habituals en els embarbussaments i les endevinalles populars: comparacions, metàfores, al·legories, frases positives contrastades amb altres negatives ("Xiula i no és vailet. / Piula i no és pollet.", p. 41), onomatopeies ("Tres cares tinc/ per fer dring-dring.", p. 35) i abundància de monosíl·labs ("Xim-pom!, /xim-pom!, / dos som.", p. 36). Les il·lustracions d'aquest apartat tenen un tractament força original. Es tracta d'una corrua de gent –la majoria nens– que desfilen tocant alguns dels instruments corresponents a les endevinalles. El dibuix, però, el descobrim poc a poc, una mica a cada pàgina, fins que a l'última el podem veure complet.

El tercer bloc de poemes, titulat "Més música, mestre... sisplau", és el dedicat a instruments no pròpiament orquestrals. Es tracta d'instruments rars, exòtics, folklòrics, antics o moderns: el tam-tam, la gaita, la viola de roda, el sintetizadors, etc. En general, són poemes més complexos, més llargs i més elaborats que contrasten amb la simplicitat de les endevinalles. També hi trobem l'ús de paraules més difícils o poc usuals (parapet, balandre, escafandre, giga, pavana, deveses, noms de balls... en serien exemples) i una major complexitat de composició. L'última part, dedicada als instrument de les cobles sardanistes torna a presentar poemes més breus i senzills, amb una remarcable presència de la ironia.

En conjunt, podem dir que *Més música, mestre!* és un poemari de temàtica monogràfica d'extensió considerable, format per part diferenciades però que formen un tot harmònic, apte per un ventall ample d'edats i molt atractiu tant pel tema com per la qualitat de les composicions. L'autor planteja la música com una festa i els instruments que la fan ens conviden a gaudir d'aquesta festa compartida, del plaer de la música i ensems del plaer del llenguatge poètic. De

fet hi són abundants els mots que fan referència a l'esperit festiu: xerinola, barrila, sarau, cabrioles, petons, alegria, gresca, tabola, etc. Miquel Desclot desplega el seu mestratge com a poeta i el seu entusiasme com a melòman al llarg d'aquesta cinquantena llarga de composicions que encomanen les ganes de llegir, de conèixer els instruments i d'escoltar música.



12.3. O círculo da vida: *Amar e outros verbos*[54], de Ana María Fernández

Eulalia Agrelo Costas
(Universidade de Santiago
de Compostela)

Resumo: Comeza aludindo á importancia do papel xogado por Ana María Fernández na configuración do sistema literario infantil e xuvenil galego, ademais de referirse brevemente á súa obra poética. A seguir, comenta o seu poemario, *Amar e outros verbos*, do que analiza a estrutura, temática, recursos ou elementos máis significativos das súas composicións, que aparecen engalanadas coas ilustracións de Xosé Cobas.

Abstract: It starts by alluding to the importance of the role played by Ana María Fernández in the configuration of the Galician children and young adults literary system as well as briefly referring to her poetic work. It then ponders on her book of poems, *Amar e outros verbos*, of which it analyses its structure, main themes, resour-

54. Ilust. Xosé Cobas, A Coruña: Editorial Everest-Galicia, col. Punto de Encontro, 2002, [59] pp. (ISBN: 84-403-0424-2).

ces or other significant elements in her compositions, adorned by the illustrations of Xosé Cobas.

Palabras chave: poesía infantil e xuvenil galega, verbos, vida.

Key Words: Galician Children and Young Adults Poetry, life, verbs.

O estudo de múltiples aspectos do sistema literario infantil e xuvenil galego obríganos a abeirarnos e profundar na obra de Ana María Fernández (Palma de Mallorca, 1949) que, dende que se dera a coñecer no ano 1973 na primeira edición do Concurso Nacional de Teatro Infantil "O Facho", se convertería nunha infatigábel escritora a través da cal moitos rapaces e rapazas iniciaron a súa particular rota literaria en galego. Esta mestra de profesión e de vocación representa un dos piares fundamentais sobre os que se asentou o proceso configurador da Literatura Infantil e Xuvenil galega, pois, nun momento no que a produción para os máis novos era ben reducida, aproveitou as aulas como laboratorio de probas e animouse a experimentar, dende a autoría individual[55] e conxunta[56], ao pé do

55. Entre os textos narrativos que publicou, están *O pirata da Illa de Prata* (1987), *O carabicolé* (1997), *A longa viaxe de Carambeliña Polar* (1998), *Contos da selva de Longorongón* (1998), *Bastón, Bombín e Bombón* (2000), *Contos con sombreiro* (2005), *Traballo de mago* (2006), *Marta ten a solución* (2007) e *Historias que contan as paredes* (2008); e, entre as pezas teatrais, *O rei Bandullán* (1981) e *Tres risas e unha voda* (2000).

56. Ademais doutros volumes colectivos, xunto a Xoán Babarro, publicou *Contos degrañados* (1981), no que se inclúen textos varios; as narracións *O raposo pillabán* (1978), *Primeiro libro con Malola* (Premio O Barco de Vapor 1985, 1985), *Tres países encantados* (1986), *Barriga verde e o dragón Achís* (Premio O Barco de Vapor 1989, 1990), *As vacacións máxicas de John Liberty* (1995), *E un día chegou Miroslav* (1997), *O parque da chave dourada* (1997), *A festa dos mil contos* (1997), *Contos do reino de Mamoranguá* (1999), *Que risa de rata* (1999), *Os xigantes de nunca acabar* (1999), *As bruxas esbrúxulas* (1999) e *Na barriga do dragón* (2004); e a peza teatral *¡Grande invento para saír do aburrimento!* (Primeiro Premio do VI Concurso Nacional de Teatro Infantil O Facho 1983, 1987).

seu marido e tamén mestre Xoán Babarro (Calvelo de Maceda-Ourense, 1947), con todos os xéneros literarios. Os resultados non se fixeron agardar e dunha forma continuada foron aparecendo diferentes títulos, nos que alternou correntes e tendencias tradicionais e modernas, ao mesmo tempo que ía deseñando o seu estilo persoal.

É na poesía onde Ana María Fernández nos desvela o seu perfil literario máis singular e sólido e é tan inmenso o seu caudal poético que se desborda sobre o conxunto da súa obra, sexa nas súas narracións de prosa marcadamente lírica sexa nas súas pezas teatrais, todas elas salpicadas de textos poéticos, cancións, fórmulas de xogo ou recitados máxicos. Esta debilidade polas formas poéticas levouna a publicar un número nada desprezábel de poemarios, entre os que se encontran *Pola rúa dos versos* (1990) e *Oliña de azucre* (1995), nos que pon en práctica as correntes "poesía é xogo" e "poesía é música" (Roig, 2000), converténdose os recursos da literatura de transmisión oral, a intertextualidade cos contos clásicos e o ludismo en pezas claves. Sen renunciar a nada do anterior, nos poemarios *Ondas de verde e azul* (1994), *Tres voltas ó planeta* (2000), *A casa de había unha vez* (2001), *Quen vive aquí?* (2004), *Poemas que me cantou o grilo* (2007) e *Galicia. Do A ao Z* (2008)[57], confecciona unha poesía máis innovadora dentro dos esquemas da "poesía é maxia" (Roig, 2000). A esta mesma corrente pertencen *Amar e outros verbos* (2002) e *O país de amarnos* (2004), que tamén se decantan pola experimentación e provocan un exercicio de introspección sobre o ser humano e o mundo que habita, no que a palabra e os sentimentos se converten nos vértices dunha poética máis madura.

A obra obxecto da nosa análise é *Amar e outros verbos*, que se deu a coñecer ao público baixo o amparo do prestixioso Premio Lazarillo de Creación Literaria 2002 e que tamén foi incluída na Lista de Honra de Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil de 2002. Todo isto provocou que fose recibida con moita expectación e que a críti-

57. Cómpre destacar que este é o único poemario que escribiu xunto a Xoán Babarro.

ca a abordase en publicacións periódicas propias e foráneas[58], sempre con comentarios moi satisfactorios, ademais de a Editorial Everest animarse a traducila ao castelán no ano 2002.

En *Amar e outros verbos*, continente e contido fúndense estreitamente co obxectivo de ofrecerlle un sentido tributo ao poder da palabra, que xa se deixa intuír neste suxestivo título que anuncia a funcionalidade desta categoría gramatical na vertebración do poemario, así como deixa entrever a existencia dun campo semántico repleto de boas sensacións ao estar o verbo "Amar" á cabeza. Esta admiración e devoción cara á fala e a palabra tamén se manifestan noutros elementos paratextuais do volume, que no seu limiar reproduce unha dedicatoria afectiva de Ana María Fernández, "Para os meus pais, / que me legaron a herdanza da Voz", e dúas citas halógrafas de Antón Avilés de Taramancos ("Amo a palabra plena que se arrinca / do curruncho máis íntimo do ser, / e a sinxeleza / de decir bolboreta ou margarida") e Gerardo Diego ("Naciste en un cementerio de palabras / una noche en que los esqueletos de todos los verbos intransitivos / proclaman la huelga del te quiero para siempre siempre siempre"), que xa se fan eco dalgunhas das bases nas que se asenta o presente poemario.

O corpus de *Amar e outros verbos* está integrado por un total de vinte e cinco composicións que están ordenadas alfabeticamente a partir dos verbos ("Amar", "Andar", "Bailar"...) e sintagmas verbais ("Mirar o ceo", "Mirar o mar"...) que as preceden. Boa parte delas aglutínase ao redor do ser humano trazando o círculo da existencia que se inicia coa explicación de que "Vivir é lembrar que ficas no presente, / que hai algo por dentro / que buliga, / que fai cóxegas, / que te espreguiza nas mañás cedo, / ó sentires o sol das paredes ("Vivir", p. 56); segue coa advertencia de que medrar non só supón a posibilidade de imporse aos demais, senón que tamén é ir "cara ó termo / a completar a rota, / solitaria, / dun guerreiro na loita, / como fixeron os outros, / en silencio" ("Medrar", p. 35); pasa pola vellez deses avós que gardan o "segredo do futuro, / máis alá dos seus ollos peque-

58. Para coñecer a súa recepción véxase Roig (2004, 2005, 2006).

nos" ("Envellecer", p. 29); e péchase coa chegada da morte na que un, "De súpeto, / ocupa todo o Universo. // Ninguén pode imaxinalo / cos ollos limpos de bágoas, / aínda que nos leve a dianteira / e coñece, por fin, o misterio / da outra banda" ("Morrer", p. 41).

Neste exame poético do ser humano tamén se analizan as súas actuacións como axente e faise un repaso polas súas accións cotiás máis habituais, a través de composicións nas que se expón a nosa necesidade de andar por pertencer a un planeta "eternamente peregrino" ("Andar", p. 12), de cantar "para que a música non perda / a súa identidade / e vaia de voz en voz, / de eco en eco, / ata facerse carne" ("Cantar", p. 17) ou de estrear por permitirnos transformar en tesouro "cada cousa / porque nada nos gusta para eterno" ("Estrear", p. 32). Un espazo especial élles reservado a aquelas accións humanas máis próximas aos sentimentos e que se moven dende a marxe do amor que converte o peito "nunha praza / onde viven os saúdos, / coas apertas e os regalos" ("Amar", p. 11) e da risa que nos salvaría "do máis terrible cataclismo" ("Rir", p. 46); até a do enfado daquel "que ve na sombra do seu corpo / o peor dos inimigos" ("Enfadarse", p. 26) e do choro que nos provoca unhas bágoas que "Podémolas contar, / pero elas son, á fin, / un río sen encoros, / á procura do esquecido mar do noso peito, / aquel mar, / polo que somos quen / de nadar como sereas" ("Chorar", p. 19). Por outra parte, a voz poética escaravella na nosa conciencia e fainos reflexionar sobre as nosas carencias ao dicirnos "Todos somos pobres de algo, / pero agochamos as carencias, coma se fosen delictos, / no cárcere da alma" ("Ser pobre", p. 50), sen perder a oportunidade de reprocharnos a nosa soberbia cando nos fala "dos nenos que non comen / (os das bocas convertidas en ollos / que preguntan / por qué outros nenos rin / e sorben espaguetes") ("Comer", p. 22), mentres nós non apreciamos a nosa abundancia, polo que nos esixe "E comamos de vagar, / acariñando entre os dentes / a vida que se agocha tras dos froitos. // Só así / seremos, realmente, afortunados" ("Comer", p. 23).

A vinculación do ser humano co seu medio é moi estreita en *Amar e outros verbos*, polo que en boa parte dos textos as caracterís-

ticas, accións ou sentimentos que definen a aquel vense reflectidos nos animais, plantas e incluso na propia terra que, cando lle cae o lazo negro, "Engúrrase, / conxélanselle os laios / nos seus labios pequenos / e tenta durmir, pero non pode" ("Xear", p. 58), o que fecunda o poemario de imaxes vivas, plásticas e moi suxestivas. Ao medio natural tamén se lle dedica unha serie de composicións que fai referencia ao seu estudo para resolver "o puzzle da existencia" ("Descubrir", p. 25), ao mesmo tempo que anima á contemplación do seu ceo que "sempre está con nós" ("Mirar o ceo", p. 37) ou determina os compoñentes do seu mar feito "De estrelas de area / que adormecen nas furnas" ("Navegar", p. 42). Por outra banda, é de salientar a influencia que sobre o escritor exerce a terra, a quen considera fonte de inspiración ao pé da maxia e do soño, como se recolle a modo de autopoética no texto "Escribir" (pp. 30-31):

Os poetas escriben
con lapis namorado,
con tinta de laranxa,
con follas de ouro branco,
e ollos de maxia, que ven cousas miudiñas.

Os poetas escriben
porque soñan
que o aire está escrito
con árbores e brumas, en tintas,
en augadas, en óleos,
en graffitis de mil cores,
e descobren
sinaturas de paxaros,
subtítulos en ás de bolboretas,
epílogos de flores
sobre eternos parágrafos
de verdes, de lilas,
de laranxas,
carreiros de lamas
e lenturas entre pedras,
borróns de brétemas
coutando corredoiras,
diálogos de escumas,
maldicións de tronadas,
saloucos de tremores...,

onde nós só vemos
campo gris e ceo ameazante.

A terra comunícalles,
nun texto apaixonado,
cada rexurdimento.

E eles,
¿que outra cousa poden facer para imitala?

Este exercicio de reflexión sobre a condición humana e o seu medio natural está tutelado por unha voz poética que tenta englobar toda humanidade a través do emprego de formas gramaticais correspondentes á primeira persoa do plural ("Nós / aprendemos a cantar", "Cantar", p. 16 / "Andar é o noso", "Andar", p. 12), agromando tamén o "eu" lírico en textos como o de "Ser", no que ofrece a súa visión persoal da vida: "Eu son, / non son, / son só / un ser neste Universo en expansión, / emancipado e á deriva, / unha promesa de cadáver / ou de luz, / unha frecha que non acha o presente" (p. 49). Esta voz poética tamén reclama a complicidade do lector, polo que adopta unha actitude apelativa e convócao á participación por medio dun "ti" ("Os soños son vagabundos. // Se cerras os ollos un momento, / pode chegar un / e quedar onda ti para sempre", "Soñar", p. 52), do imperativo ("Mira o mar comigo e cerra os ollos", "Mirar o mar", p. 38) ou da formulación de preguntas ("¿Quen collerá as estrelas do mar?", "Navegar", p. 42). Tamén é de sinalar que nesta exploración polas grandes cuestións humanas que se fai en *Amar é outros verbos* predomina unha visión positiva, aínda que, en ocasións, se roza a melancolía como "Medrar é ir cara ó ceo. // Cando medramos, é fácil pensar / que non existen límites, / que tocarás a última estrela, ó poñerte de puntas (...) // Pero o certo é que sempre / medran ó teu par / vellas angustias, / medos / e raizames que non te deixan / ser libre" (p. 34), ou se tratan temas pouco agradábeis e moitas veces silenciados, caso da dor, o envellecemento ou a morte:

Cando morre alguén,
vólvese máis abstracto,
indefinible,
enorme.

O corpo baléiraselle
nunha despedida solemne
e todos os espacios
son flores de crepúsculos
caídas sobre lousas
que outros decoran cos seus nomes.

De súpeto, ocupa todo o Universo.

Ninguén pode imaxinalo
cos ollos limpos de bágoas,
aínda que nos leve a dianteira
e coñece, por fin, o misterio
da outra banda
("Morrer", pp. 40-41).

No relativo aos aspectos formais, en *Amar e outros verbos* percíbese un claro afastamento das formas fixas a favor dunha poesía máis experimental, na que prima a mensaxe a transmitir e se explora a beleza estética por outros canais. Desta desobediencia cara ás formas canónicas, xorden composicións integradas por un número dispar de estrofas, que poden oscilar entre as dúas e as seis ("Descubrir" / "Chover"), unha variación que aínda se intensifica máis no número de versos de cada unha delas, que pode ir de un até catorce ("Enfadarse" / "Descubrir") en dependencia da súa función no poema. Se o que se desexa é provocar unha reflexión, suxerir unha idea ou formular unha pregunta retórica priman as estrofas breves, mentres que aquelas máis longas están á disposición das definicións, explicacións ou exemplificacións. A citada anarquía tamén se observa no cómputo silábico e nunha mesma composición poden alternar versos monosilábicos con outros tridecasílabos ("Rir"), así como na rima da que todos os versos foxen outorgándolle o triunfo ao versolibrismo e nos constantes encabalgamentos que, pese a desaxustar a pausa versal e morfosintáctica, preñan o poemario de expresividade.

Esta insubordinación ante os modelos poéticos máis ríxidos non nos sitúa ante un poemario caótico, pois nel sóubose procurar a orde a través da recorrencia a figuras retóricas do plano fonético, morfosintáctico ou semántico que lle dan coherencia e cohesionan todo o seu conxunto. No referente ao plano fónico, rexístrase certa tendencia cara á aliteración en versos como os seguintes, nos que o son de oclusivas e fricativas nos suxire as sensacións pouco pracenteiras do enfado: "Enfádase o amigo da xenreira, / da tristura, / o que encerra as pombas, / maltrata as árbores egrexias" ("Enfadarse", p. 26). Así mesmo, outros recursos como a paronomasia ("Para rir, / hai que chuchar / risas das rosas" ("Rir", p. 46) contribúen á reiteración dunha serie de sons que lle imprime ao poemario un ritmo máis marcado e que quedaría un tanto debilitado se só dependese do número de sílabas, da rima ou do acento estrófico.

A concepción da obra como se dun dicionario se tratase orixina a aparición de estruturas propias dun manual destas características no relativo á definición dos termos seleccionados ("Estrear é limpar saudades nos faiados (...) / Estrear é abrir as portas doutra casa / coa que aínda non nos conmovemos", "Estrear", p. 32) ou á súa explicación ("Para a tristeza, / hai un canto / húmido de bágoas / con tambores / de saloucos e xemidos. // Para a alegría, / hai un canto de berros / con frautas e trompetas", "Cantar", p. 16). Isto provoca que entre os recursos máis explotados se encontren a anáfora e o paralelismo que, pese a ofreceren simetría rítmica e seren armazón fundamental na organización do texto literario, poden chegar a provocar certo cansazo a un receptor de maior idade.

Esta mesma sensación pode partir doutras figuras retóricas do plano morfosintáctico, caso da derivación ("e nós lemos e relemos a mensaxe", "Chorar", p. 18), da epanadiplose ("¿Que chove na cidade que chove?", "Chover", p. 20) ou da epanalepse ("e vaia de voz en voz, / de eco en eco" ("Cantar", p. 17), aínda que tamén hai que recoñecer o seu poder suxestivo e o eco que crean no interior do verso. Unha maior frescura provén de recursos como son a conmutación ("Só rir, / rir só", "Rir", p. 46) ou a amálgama ("Eu son, / non

son, / son só, / dito rapidamente, sen pensar, / eusonnonsonsonsó", "Ser", [p. 48]), que deixan constancia da capacidade creativa da poeta á hora de xogar, moldear e lograr novas palabras. De igual modo, este poderío sobre a palabra reflíctese no uso da sinonimia ("aínda estamos hoxe / a analizar, / esmiuzar, / desfacer / e esnaquizar", "Descubrir", p. 25), que permite desenvolver unha idea máis ricamente coa introdución de matices, ou da enumeración ("¿Que chove na cidade que chove? // Leite, / café, / chocolate, / limoada con pingotas de azucre...", "Chover", p. 20), que axuda a recrear con máis intensidade un ambiente.

Por outra parte, a organización dos textos poéticos está orientada por outros recursos que lles conceden maior forza expresiva e buscan a complicidade do lectorado, caso da elipse ("Baila o sol sobre as ardentes areas do deserto, / a lúa, no interior das burbullas pasaxeiras, / o aire, vestido de recendos, / a chuvia, que nos rega ó son das gaitas...", "Bailar", p. 14), ademais de por outros que chegan a convivir no poema "Ser pobre" (p. 50), caso do asíndeto ("Ser pobre é vivir ás agardas / dunha man, / dunha aperta, / dunha orde asinada / pola autoridade competente) e do polisíndeto (Hai pobres de auga, / co corpo líquido e o corazón de bágoas, / e pobres de terra, / e de amor, / cun pozo baleiro en cada ollo") que, alén de axudaren ao ritmo, convidan a abstraer significados e a deterse con maior atención ante as cuestións formuladas, respectivamente.

Un dos maiores atractivos de *Amar e outros verbos* radica nas súas imaxes de marcado carácter conceptualista, que se confeccionan a partir de tropos como son a sinécdoque ("Deste lado do mundo, / o comer parécenos doado, / ás veces, divertido, / porque sempre nos agarda un prato quente", "Comer", p. 22) e sobre todo a metáfora ("Podemos andar con pés enormes / de xigante, que se cravan na terra", "Andar", p. 12; "Bailar é completar un círculo / de gloria en movemento", "Bailar", p. 14; e "Mirade como corren / sobre as rúas, / sobre as prazas... / elefantes negros, grises, / que o sol viste de laranxas", coa que se alude ás nubes, "Chover", p. 21), que permiten darlles corpo ás ideas e plasmar na escrita sensacións e sentimentos. A

carga expresiva que transmiten estes tropos increméntase coa intervención de figuras retóricas, como a personificación xa citada, a través da cal se quere humanizar máis o mundo e convertelo nunha extensión do ser humano, que, á súa vez, ten grandes semellanzas co seu medio natural:

As lágrimas son
unha mensaxe
das nubes da alma
e nós lemos e relemos a mensaxe
e choramos de novo
porque non entendemos nada.

Podémolas contar,
pero elas son, á fin,
un río sen encoros,
á procura do esquecido mar do noso peito,
aquel mar,
polo que somos quen
de nadar coma sereas,
("Chorar", pp. 18-19.

A inquietude e viveza que caracterizan este poemario tamén son provocadas pola entrada no xogo poético de figuras como a antítese ("asolaga as terras, / deseca os mares", "Enfadarse", [p. 26]), coa que procura activar a sensibilidade, ou o oxímoro ("as sólidas sombras", "Descubrir", [p. 24]), que esperta a sorpresa ao asociar dous termos opostos.

Malia *Amar e outros verbos* estar deseñado para que cada un dos seus textos sexa gorentado polo simple pracer estético, non perde a ocasión de transmitir unha experiencia cotiá cargada de sensacións, sentimentos e reivindicacións. Deste modo, non renuncia a acentuar certas ideas a través da interrogación retórica para estimularnos ("¿E que facemos nós, / tristeiros habitantes do planeta?", "Bailar", p. 14), a interromper o discurso a través da reticencia insinuando o que se finxe suprimir e que o lectorado debe imaxinar ("Cada mencer, / entre un grolo máis de vida / e outro de fantasía, /oramos. // Ponte no noso lugar...", "Orar", p. 44) ou a afirmar con intensida-

de a través da lítote para denunciar as carencias dos máis necesitados ("dos nenos que non comen", "Comer", p. 22).

É esta unha obra poética que, manténdose fiel ao significado da palabra "verbo", expresa a existencia, acción ou estado do suxeito e faino afastándose dunha descarada artificiosidade e ancorándose nunha aparente naturalidade, pois Ana María Fernández o que nos ofrece é unha guía polas nosas experiencias cotiás repleta de emocións e sensacións, que non se evade de suscitar a reflexión. Esa guía deseñouna a partir dos trazos que caracterizan a denominada "poesía é maxia" (Roig, 2000), polo que en *Amar e outros verbos* a modernidade non rexeita a tradición para axudar a percorrer e comprender o mundo non só ao lectorado máis novo, senón a todo aquel que se sinta atraído pola palabra poética. Esta peregrinación ve incrementado o seu atractivo grazas ás ilustracións coloristas de Xosé Cobas (Logrosa-Negreira, 1953), que xoga coa súa distribución e procura con elas evocar e suxerir a través de figuras, trazos ou imaxes non sempre definidos, pero moi en consonancia cos textos que complementan.

Bibliografía

Roig Rechou, Blanca Ana (2000), *A poesía infantil e xuvenil en Galicia*, Santiago de Compostela: Teófilo Piñeiro Edicións, col. Guías Gálix.

— (2002), "A literatura infantil e xuvenil en Galicia" in Darío Villanueva Prieto e Anxo Tarrío Varela (coords.), *A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*, A Coruña: Hércules Ediciones, cap. 8, pp. 382-501.

— (coord., 2004, 2005, 2006), *Informe de literatura 1995-2002/2003/2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Romero Triñanes, Mario (2002), "A traxectoria poética de Ana María Fernández", *Fadamorgana*, nº 8, pp. 25-28.

12.4. O son da palabra: *Aire sonoro*[59], de Antonio García Teijeiro

Eulalia Agrelo Costas
(Universidade de Santiago
de Compostela)

Resumo: Despois de aludir sucintamente á polifacecia de Antonio García Teijeiro, refírese á súa ampla e recoñecida produción na poesía infantil e xuvenil. A seguir, céntrase en *Aire sonoro*, no que a palabra e a música se confabulan para ofrecer unha mostra poética cargada de humanidade, cor e sonoridade. Trátase a actitude enunciativa, temática e aspectos formais deste poemario que nos convida a realizar un percorrido poético pola música libre, ademais de gozar da proposta ilustrativa de Xosé Cobas.

Abstract: After having succinctly alluded to the versatility of Antonio García Teijeiro, this paper ponders on his ample and well-known production within Children and Young Adults Poetry. It then centres on *Aire sonoro*, where the word and the music conspire in order to offer a poetic sample filled with humanity, colour and sonority.

59. Ilust. Xosé Cobas, Vigo: Ir Indo Edicións, col. O Elefante Contacontos, nº 16 (máis de 8 anos/Ir Indo Xuvenil), 2001, 64 pp. (ISBN: 84-7680-349-4).

It focuses on the enunciation and thematic attitude as well as on the formal aspects of this book of poems which invites us to a poetical journey through the free music and to enjoy the illustrative proposal of Xosé Cobas.

Palabras chave: música, poesía infantil e xuvenil galega.

Key Words: Galician Children and Young Adults Poetry, music.

A curiosidade por saber da repercusión de Antonio García Teijeiro (Vigo, 1952) anímanos a introducir o seu nome nun dos buscadores máis visitados na rede[60]. A avultada cifra resultante de 22.000 rexistros non nos sorprende en absoluto, pois este mestre de ensino primario e primeiro ciclo da ESO participou en múltiples actividades e publicacións de carácter didáctico[61], así como abordou o ámbito literario dende a escrita, a crítica, a promoción lectora, a realización de obradoiros de creación e a disertación en numerosos foros e encontros, nos que fixo gala dos seus extraordinarios dotes de comunicador.

O seu percorrido literario inicíouno cun poemario para adultos, *Parolando coa vixencia* (1987)[62], aínda que a súa produción posterior se cinguiu case con exclusividade ao ámbito da Literatura Infantil e Xuvenil (LIX) galega, ao que achegou un interesante número de textos narrativos[63] e poéticos[64]. É neste último xénero onde atopamos a

60. www.google.es. Consulta realizada o 17 de abril de 2009.
61. Entre outras, *O libro na escola: as bibliotecas escolares e de aula* (1989) e *Disfrutar escribindo. A narración e a poesía nas aulas* (1990).
62. A este seguiríanlle *Retorno ós lamentos* (1988), *Nos mares diversos* (1999) e *Na agonía dos outonos en silencio* (2002).
63. Como narrador, sen citar as obras colectivas, publicou títulos como *A chave dos soños* (1988), *Noa* (1989), *A teima de Xan* (1991), *O cabalo de cartón* (1992), *Sempre quenta o sol* (1994), *Ó outro lado da esquina* (1996), *En voz baixa* (1998), *Cara a un lugar sen nome* (1998), *Os peixes de cores* (2002) e *Tras a liña do horizonte* (2002), nos que, igual que acontece na poesía, innova correntes temáticas e formais.
64. Para coñecer os seus títulos poéticos, véxase a panorámica da poesía infantil e xuvenil galega que se recolle neste volume.

súa veta literaria máis definida e cultivada, que comezaría a explorar na década dos setenta cando, despois de escoitar os dous elepés de *La poesía española de hoy y de siempre*, de Paco Ibáñez, tivo a oportunidade de gozar dos poetas clásicos e contemporáneos das letras españolas, ao tempo que se internaba naqueles autores máis emblemáticos da literatura galega e se deixaba embriagar pola música de Bob Dylan e a actitude rebelde dos Beatles. A partir destes referentes, decidiu escribir poesía para o seu alumnado coa pretensión de dignificar un dos xéneros menos frecuentado para o receptor infantil e optou por facelo, case sempre en galego, por tamén dignificar unha lingua cun caudal lingüístico, literario e afectivo de grandes dimensións (García Teijeiro, 2002). Así, logo da aparición de tres pequenos volumes poéticos no ano 1988, *Coplas*, *Nenos* e *Aloumiños*, escribiría máis de vinte títulos, que lles dan resposta ás correntes "poesía é xogo", "poesía é música", "poesía é conto" e "poesía é maxia" (Roig, 2000), por medio das cales experimenta cos modelos da poesía tradicional e cos daqueloutra enmarcada nunha liña máis experimentalista. Nos seus diferentes poemarios, efectúa unha amálgama entre fantasía e realidade para tratar temáticas relacionadas coa natureza, o ser humano ou cuestións sociais, procurando sempre manifestar unha mensaxe explícita e suscitar a reflexión. Asemade, os seus textos poéticos caracterízanse polas conexións intertextuais que estabelecen coas figuras literarias e musicais que máis o teñen influenciado, sen deixar de renderlles unha constante homenaxe (Roig, 2009).

A calidade estética da súa obra, que abriu tendencias e correntes na LIX galega e se converteu en modelo a imitar polas futuras xeracións, leva a catalogar a García Teijeiro como un dos clásicos contemporáneos (Roig, 2008). Unha determinación que tamén a avalan os prestixiosos recoñecementos dos que ten sido obxecto a súa obra e entre os que destacan aqueles recibidos por *Na fogueira dos versos* (1996), co que gañou o Premio Merlín (1996), foi finalista do Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1997), formou parte da Lista de Honra do IBBY (1998) e recibiu o Premio Internacional Pier Paolo Vergerio (1998) da Universidade de Padua. Por outra parte, a súa

habilidade versificadora e o seu dominio sobre o castelán animárono a frecuentar a poesía infantil nesta lingua, sendo moi ben tratado polo público e a crítica, como o testemuña o feito de que *Versos de agua* (1989), versión castelá de *Cacarabín, Cacarabón* (1991), fose incluída nas cen mellores obras de LIX do século XX no VI Simposio da Fundación Germán Sánchez Ruipérez celebrado no ano 2000.

Entre a dilatada produción de García Teijeiro, cómpre salientar *Aire sonoro* que foi finalista do Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil e evidencia unha das claves máis singulares da súa escrita por mesturar o sentimento da poesía coa emoción da música. Ábrese este poemario co seu ofrecemento simbólico a uns dedicatarios moi habituais no autor, aos que o unen lazos afectivos por seren a súa muller e fillos: "A Susi, Antón e Noa, que aman as cores dos instrumentos". Trátase dunha dedicatoria un tanto particular, xa que, ademais de facer explícita a complicidade dos seus destinatarios coa obra, anuncia parte dos seus contidos. Nesta mesma liña de proximidade e anticipación enmárcase outro dos seus paratextos iniciais, unha cita do pianista e director de orquestra, Daniel Barenboim, que ampara a concepción que o poeta vigués ten sobre a música e verbaliza ao longo do volume, ao tempo que xustifica o seu título, xurdido da sinécdoque que estabelece co conxunto das súas composicións por designar parte dos elementos que as constitúen: "Un gran músico italiano do principio de século, Busoni, foi quen deu, para min, a única boa definición da música: a música é aire sonoro, dixo. Aire con son. E non é nada máis ca iso".

Aire sonoro está integrado por máis de vinte composicións enfiadas por unha voz lírica que asume unha actitude enunciativa e se responsabiliza da descrición do universo musical concibido polo autor ("aire sonoro / notas ó vento / música libre / en movemento", p. 4). Esta voz, por veces, faise máis persoal e manifestase nunha primeira persoa, que se caracteriza pola asunción dunha actitude apostrófica por esixir a súa vontade ("Andoriña, / ti que bailas / no recuncho / do xardín, / dille ó mozo / que non toque, / nunca máis / o violín", p. 10) ou carmínica por deixar aflorar os seus sentimentos e sensibi-

lidades ("Que me lembro / dunha moza / de pel branca / de xasmín / que eu quería / con loucura / e hoxe vaga / por aí", p. 10).

A temática central deste volume poético, polo que se desprende do comentado até o momento, xira ao redor da música. Esta arte élle achegada a un lectorado de máis de oito anos a través da presentación e alusión a diversos instrumentos musicais (violín, arpa, guitarra, saxo ou piano) ou elementos propios dese ámbito (dúo, partitura, sonata, teclas ou notas). Isto realízase tanto dende unha óptica obxectiva coma subxectiva e, así, unha agrupación musical como é un trío preséntase como "Forman un trío / tres instrumentos: / uns son de corda, / outros de vento" (p. 36) ou como "Piano e violín / e un violonchelo / forman un trío / morno e sereno" (p. 28), respectivamente. Dende este prisma máis persoal, abrolla un monllo de poemas que recolle os sons que eflúen duns instrumentos preñados de vida ("Oboe tenro / un corazón / latexo maino / fino son-son. // Oboe fráxil / respiración / notas gozosas / muda canción", p. 50), así como aqueloutras composicións que representan o mundo musical en estreita comuñón co medio natural ("Os chiscos do ceo / os bicos das flores / as ondas do mar / son notas graciosas / son fachos son cores / son nubes saudosas / que queren cantar", p. 6). Entre estas últimas, destacan aquelas nas que os animais tocan ou xogan cos instrumentos musicais, dándolles corpo a cariñosos e simpáticos textos con tinturas narrativas:

Deitaba tres bágoas
a frauta
porque lle falta un
burato
pecháronllo po-
-la noite
un xílgaro e mais
un rato.

Desafinadas as notas
renxen nos outros buratos,
o son non é melodioso,
semella o miaño dun gato.

A frauta desconsolada
agáchase nun zapato
mentres escachan de risa
o xílgaro e mailo rato
(pp. 48-49)

Ha de salientarse que en boa parte dos poemas brota unha serie de sentimentos que personifica os diferentes instrumentos, melodías ou elementos musicais ("Viola que choras / na beiramar, / sénteste soa, / sénteste mal. // (...) Viola mecosa, / arco de paz / acariñado / por unha man", p. 12), aos que tamén se lles atribúen tons coloristas ("Esa partitura / vestida de verde / que no mar se perde / chea de dozura. // Fermosa estructura / ¡que de notas ergue! / brancas / negras / verdes / notas de tenrura", p. 20). Dous ingredientes, sentimentos e cor, que aderezan moitos outros poemas nos que, novamente, se aprecian acentuados comportamentos humanos ("Fala un violín / co seu amigo, / un vello piano / case esquecido. // Falan de amores / e de concertos, / falan de cores / e sentimentos", p. 34). Este animismo que impregna a natureza e os instrumentos non é máis ca unha das débedas contraídas co hilozoísmo, tan presente no poeta galego Luís Amado Carballo, por parte de García Teijeiro quen, en ocasións, tamén parece recuperar os versos de Manuel María, outro dos poetas que máis o teñen influenciado. De feito, ao lermos "¡Que acento ten / esa guitarra, / ás veces chora, / ás veces canta!" (p. 18) ecoan en nós aqueles versos que o poeta da Terra Cha recollía n´*Os soños da gaiola* (1968) ao definir unha Galicia que "¡na voz da gaita rise, / na voz da gaita chora!". Alén disto, o citado recurso da atribución á materia dunha existencia animada está en plena sintonía coa percepción humanizada do mundo que teñen os máis novos. É esta, xa que logo, unha mostra poética na que os instrumentos toman a parte humana e son os que falan, choran, rin ou discuten "tocando" os temas universais do ser humano (Pampín, 2001) e sen rexeitar a oportunidade de satisfacer aínda máis os gustos do lectorado primario coa recreación de situacións un tanto absurdas e cómicas como a protagonizada por "Unha orquestra despistada / tocaba unha sinfonía / perdida

nun escenario / nunha noitiña ben fría. // Os instrumentos soaban / sen director e sen guía: / trompas trombóns clarinetes / sopraban o que sabían" (p. 62).

Ante esta omnipresenza da música e os sons instrumentais, só en dúas ocasións se autorizan as alusións a personaxes humanos, a través de poemas concibidos a modo de homenaxe. É o caso do texto dedicado ao que García Teijeiro considera o músico máis xenial da historia e do que se cuestiona a eiva física que aínda o fixo máis grande ("A xordeira de Beethoven / semellaba de mentira, / convertía os instrumentos / en fermosas fantasías, / en sonatas, / en concertos, / en grandiosas sinfonías. // ¡Que xordeira a de Beethoven, / ... de mentira parecía", p. 64); ou daqueloutro poema que se centra na figura musical máis característica do jazz que, grazas a unha versificación máis libre e sen ataduras na puntuación, emula a forma tan unipersoal e singular de interpretar este estilo musical que o propio García Teijeiro ensaiou:

toca o saxo un
vello negro
ollos vivos
pelo crecho
move o corpo
molla os beizos
no seu saxo
zoa o vento
vibra o aire
doce alento
no recanto
arrecendo
soa un saxo
son eterno

toca un vello
pelo crecho
ollos vivos
home negro
(pp. 44-45).

Esta particular interpretación da arte musical é presentada baixo as coordenadas que caracterizan a corrente denominada "poesía é maxia", a través da cal o poeta pon en práctica toda unha serie de formas, recursos... máis actuais, sen menosprezar o herdo da transmisión oral. Os textos poéticos de *Aire sonoro* sobresaen pola irregularidade na súa composición estrófica, xa que, ao pé dos uniestróficos que chegan a desenfiarse ao longo dunha serie de versos acumulativos cun fin efectista ("Azulzul violeta / o son da trompeta / e o verde marrón / o do saxofón / e o gris e o laranxa / nos pasos da danza / e un negro sen fin / procura o violín / un branco de xeo / quere o violonchelo / grinaldas de festa / envolven a orquestra", p. 60), agroman aqueles integrados por varias estrofas, que poden seguir tanto o esquema tradicional dos catro versos como atreverse con combinacións máis arriscadas ("O piano / no no pía / fachendoso / polo día. // O piano / no no pía / coas teclas / asubía / teclas brancas / negras / frías / todo o ano / todo o día / o piano / no no pía", p. 26). A súa métrica é de arte menor e, sen un esquema fixo, hai versos que se emparellan pola rima consoante ou asonante, rendéndose tamén algúns aos encantos do versolibrismo, o que lles imprime unha maior naturalidade e frescura a uns versos que se autoproclaman portadores duns sons musicais vivos e libres.

A sonoridade destes versos tamén procede da utilización de figuras retóricas do plano fonético moi habituais na poesía para as primeiras idades, caso da aliteración, onomatopea ou eco, que chegan a convivir nalgún poema para facer soar a palabra coma un instrumento ben afinado. Deste modo, resoan os fortes sons do trombón:

Un bico ben rouco
deixaba o trombón,
un bico de cores
no meu corazón.

Un bico marelo, vermello ou marrón,
un bico que berra
co seu voceirón.

Un bico
con
con
Trombón
bon
bon
bon
¡que rouco
o teu son!

¡Ai, déixame
un bico
no meu corazón!
(p. 42).

Do plano morfosintáctico, así mesmo, son importadas novas figuras que contribúen á elaboración dunhas composicións ben articuladas e que procuran acentuar a musicalidade das palabras pola fascinación que aquela desprende sobre o lectorado. Entre elas, están a anáfora ("Salaio de terra. / Salaio de amores. / Salaio de fragas. / Salaio de cores", p. 56), o paralelismo ("Serpe dourada / voz vigorosa / tuba arrogante / luz caprichosa", p. 52), a anadiplose ("E agora soa, / soa co mar, / ondas de viola / na beiramar", p. 12), o asíndeto ("Voz dourada / voz marela / voz que sempre / trompetea", p. 41) ou a elipse ("Un cuarteto, / catro amores. // Un quinteto, / cinco flores. // Un sexteto, / seis olores, / gris e verde / son as cores / e marelos, / os rumores", p. 38), que lles ceden, como era de agardar, un espazo un tanto especial aos xogos de palabras que parecen asemellarse a un verdadeiro trabalinguas ("viola no chelo / o violonceo / chelo no vion / vionlocheceo / violoncheleo / no ceo chelo / ¡que ben o ceo / cun violonchelo!", p. 14).

Por outra banda, os tropos e figuras do plano semántico que se poden esculcar nestas mostras poéticas buscan, entre outros fins, crear imaxes moi evocadoras e mesmo incidir en determinadas cuestións, a través do poder expresivo da metáfora ("Viola na praia, / voz de coral, / buscas na area / aquela man", p. 13), a capacidade suxestiva da sinestesia ("Arrolo verdoso / o son desta frauta", p. 46), a

contradición exposta pola antítese ("Oboe nobre / queixosos tons / agudos graves / fermosos sons", p. 50), a forza da énfase ("medran notas / delicadas / que me encantan / que me encantan", pp. 16-17), a reflexión imposta polas reticencias ("¡Que xordeira a de Beethoven, / ... de mentira parecía!", p. 64) e a recorrencia á antropomorfización presente nas personificacións ("Fala un violín / co seu amigo, / un vello piano / case esquecido", p. 34). Trátase, en fin, dunha serie de recursos que nos arrastra até un microcosmos poético embriagado pola sensorialidade e rexido polos sentimentos.

A experimentación tamén se exercita neste poemario na disposición gráfica dalgúns versos que, por veces, transgriden os esquemas máis tradicionais e varían os sangrados ou non se resisten ante a tentación do caligrama, como podemos observar na alusión ás "notas belidas" (p. 46) dunha frauta que, pola súa distribución sobre o papel, nos suxiren unha escala musical. Esta mesma vontade innovadora despréndese da proposta ilustrativa de Xosé Cobas (Logrosa-Negreira, 1953), que foi recoñecida co III Premio Lecturas no ano 2003. As súas ilustracións, a través dos brancos e negros difusos e figuras esvaecidas, plasman dende unha visión moi persoal e evocadora instrumentos musicais ou outros compoñentes das distintas composicións poéticas, cos que chegan incluso a mesturarse.

Aire sonoro é un galano co que unha das voces líricas máis relevantes da poesía infantil e xuvenil galega nos afaga, transformando en versos as notas musicais e deixándose guiar polo "impresionismo eglóxico", acuñado por Arcadio López Casanova, pois elementos visuais e auditivos e outras sensacións intégranse nun todo expresado poeticamente, no que sobrancean os apuntamentos cromáticos (GLIFO, 2003: 590). A partir destes presupostos e dos sinais de identidade que caracterizan a súa escrita, Antonio García Teijeiro convértenos en espectadores dun concerto poético presidido pola harmonía e que, dende a aparente sinxeleza, desborda sentimentos, emocións, ideas, sensorialidade e, en definitiva, "aire sonoro".

Bibliografía

Equipo GLIFO (formado por Anxo Tarrío, director; Anxo Abuín, Fernando Cabo, Arturo Casas, Blanca-Ana Roig e Darío Villanueva) (2003), *Diccionario de termos literarios e-h*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

García Teijeiro, Antonio (2002), "Poderes da palabra poética", *Fadamorgana*, nº 8, "Poesía sen idade", pp. 58-65.

Pampín, Alberto (2001), "Intento huir de la visión ñoña de la literatura infantil", *Faro de Vigo*, "Sociedad", 14-III-2001, p. 39.

Roig Rechou, Blanca Ana (2000), *A poesía infantil e xuvenil en Galicia*, Santiago de Compostela: Teófilo Piñeiro Edicións, col. Guías Gálix.

— (2002), "A literatura infantil e xuvenil en Galicia", en Darío Villanueva Prieto e Anxo Tarrío Varela (coords.), *A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*, A Coruña: Hércules Ediciones, cap. 8, pp. 382-501.

— (2008), *A Literatura Infantil e Xuvenil galega no século XXI. Seis Chaves para entendela mellor*, Madrid/Santiago de Compostela: Asociación Española de Amigos do Libro Infantil e Xuvenil/Xunta de Galicia.

— (2009), "Antonio García Teijeiro. Un clásico contemporáneo da Literatura Infantil e Xuvenil galega", *Malasartes*, nº 17 (II serie), pp. 13-17.

— (coord., 2004), *Informes de literatura 1995-2002*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

12.5. Traducciones en gallego de *Struwwelpeter* (Heinrich Hoffmann) y *Max und Moritz* (Wilhelm Busch)[65]

Veljka Ruzicka Kenfel
(Universidad de Vigo)

Resumen: En este trabajo se presenta un breve análisis de las traducciones en gallego de dos clásicos de literatura infantil y juvenil alemana: *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann y *Max und Moritz* de Wilhelm Busch. Son libros ilustrados en verso y representantes típicos de la época de *biedermeier*. Las traducciones han sabido transmitir la moraleja de los autores y, a la vez, aprovechar la potenciación de la lengua y cultura gallegas dentro del marco de la normalización lingüística.

65. Heinrich Hoffmann, *Pedro Guedellas (Der Struwwelpeter)*, trad. Marta García González, Ourense, Ediciones Linteo, col. Aberta, 2001, 56 pp. (ISBN: 84-930058-0-0); Wilhelm Busch, *Max e Moritz. Historia de dous pillos en sete trasnadas*, trad. Luciano Fernández de Sanmamed Sampedro, Ourense, Ediciones Linteo, col. Aberta, 2001, 66 pp. (ISBN: 84-931893-5-9).

Abstract: This paper presents a brief analysis on the translations into Galician language of two classics of German Children and Young Adults Literature: *Struwwelpeter*, by Heinrich Hoffmann and *Max und Moritz*, by Wilhelm Busch. They are books illustrated in verse and typical representatives of the Biedermeier period. The translations have been capable of transmitting the moral intended by the authors and also of exploiting the fostering of Galician language and culture within the frame of linguistic normalisation.

Palabras clave: libro ilustrado en verso, literatura infantil alemana, traducción gallega.

Key Words: Galician translation; German Children's Literature; illustrated book in verse.

Obras originales

Son las primeras obras de literatura infantil y juvenil alemana que transmiten, mediante ilustración y versos humorísticos, la crítica a la sociedad de la época llamada *biedermeier* que abarca el período entre el romanticismo y el realismo literario, aproximadamente desde los años treinta hasta los años ochenta del siglo XIX.

En el ámbito socio-político, el *biedermeier* se caracteriza por la revolución industrial y la creación de la estructura capitalista, que da pie al crecimiento del proletariado industrial en las ciudades, en el cual las clases pudientes ven una amenaza para sus privilegios. El creciente abismo social finaliza con una revolución obrera, impulsada y promovida por los filósofos y teóricos del comunismo, Marx y Engels. El empuje económico que dominó los años cincuenta y sesenta desembocará poco a poco en una profunda crisis en los años setenta, originada por la sobreproducción, la carencia de demandas y la falta de ventas. Esta situación da lugar a un progresivo pesimismo y aumento de resignación.

En el ámbito cultural, la mayoría de los artistas y escritores se autoexcluyen de los acontecimientos políticos, refugiándose en la religión y buscando consuelo en los valores tradicionales. Sus ideales son el tranquilo idilio familiar así como los pequeños detalles y placeres de la vida cotidiana. Exaltan el concepto de la infancia y la figura del niño como portador de valores positivos de la vida. Esta imagen infantil, inocente e ingenua se refleja también en la literatura de la época, sobre todo en los libros ilustrados, donde se les presenta como figuras tiernas y cariñosas. Las obras del *biedermeier* dirigidas a los niños tienen, en su mayoría, un trasfondo moralizador y didáctico con objetivo de proporcionar conocimientos del mundo y de la naturaleza. Sin embargo, paralelamente a esta literatura excesivamente instructiva se inicia una literatura infantil más despreocupada, divertida y entretenida que, sin dejar de ser moralizadora, se hace más asequible al público infantil. Es una literatura con doble fondo porque, aparte de divertir a los más jóvenes, sus ilustraciones cómicas y versos humorísticos ocultan una burla constante de los autores a las tradicionales virtudes burguesas. Las figuras de *Pedrito el greñoso*[66] y de *Max y Moritz*[67] son las que más fielmente retratan la parodia a los modelos educativos de la época y a las imágenes idílicas del mundo que transmite la literatura del *biedermeier*.

Ambas obras han sido traducidas a más de 200 lenguas en todo el mundo. En 2001 se traducen por primera vez al gallego.

Heinrich Hoffmann (1809-1894) ha creado la figura de Struwwelpeter (1845), un niño desobediente que hace todo lo contrario de lo que se espera de un muchacho educado: no se lava, no se peina, no se corta el pelo ni las uñas:

66. Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder*, Zürich: Diogenes, 1845. Traducción al castellano: *Pedrito el greñoso*, trad. Mercè Llimona, Madrid: Hymsa, 1980.
67. Wilhelm Busch, *Max und Moritz*, Hannover: Fackelträger, 1865. Traducción al castellano: *Max y Moritz*, trad. Mercedes Neuschäfer-Carlón, Madrid: Anaya, 1990.

Miren, aquí está ilustrado:
¡éste era Pedro, el desgreñado!
Sus uñas tanto crecían,
que ya garras parecían.
Asco a todo el mundo daban,
los mechones que ostentaba,
pues no dejaba peinarlos,
y todo el mundo al mirarlo
decía: ¡Qué desaseado!
¡Éste es Pedro, el desgreñado!
(*Pedrito el greñoso*, 1980: 7)

¡Mirade, velaí o temos,
é Pedro Guedellas, nenos!
Nunca peitea os cabelos,
non ten unllas, ten coitelos,
leva un ano sen cortalas,
¿a que dá noxo miralas?
Bérranlle os nenos e as nenas:
"¡Porcallán, Pedro Guedellas!"
(*Pedro Guedellas*, 2001: 1)

Las figuras que aparecen en las historietas que le siguen son igualmente traviesas y rebeldes: Federico es malo porque se divierte maltratando a los animales, Paulina se entretiene jugando con cerillas hasta que se quema y muere, Chupapulgar se niega firmemente a dejar su manía de chuparse los pulgares hasta que un día los padres llaman al sastre que termina por cortárselos, Gaspar Sopas es el prototipo de una persona que hoy en día llamaríamos anoréxica, porque al no gustarle la sopa, deja de comer, adelgaza y muere.

Los versos y las ilustraciones caricaturescas tienen fondo moralizador porque muestran las consecuencias de un comportamiento inadecuado. Sin embargo, todas las historietas contienen una notable dosis de ironía, porque los castigos aún siendo drásticos y trágicos son tan irreales y desproporcionados que suscitan risa y despiertan simpatía hacia los protagonistas. El objetivo que se propone el autor con esta obra es parodiar las rígidas normas educativas de la época y reprochar a la literatura del *biedermeier* su carácter excesivamente moralizante e idílico. La expresividad de las imágenes y de los versos satisface sobre todo al lector pequeño porque le facilita identificarse con el protagonista.

Veinte años más tarde, aparece la historia de Max y Moritz de Wilhelm Busch (1832-1904), con una moraleja muy parecida a la que transmite *Pedrito el Desgreñado*. Sus versos e ilustraciones representan una sátira a la hipocresía de la pequeña burguesía.

El libro está compuesto por siete travesuras en verso, acompañados por dibujos caricaturescos de dos muchachos, uno flaco y otro

gordo, siempre sonrientes y alegres, dispuestos en todo momento a acometer travesuras violentas y crueles:

¡Ay, señor, lo que hay que oír
y algunos han de escribir
sobre chiquillos tan malos
que sólo merecen palos!
Como sucede con éstos
que veis aquí tan bien puestos.
(*Max y Moritz*, 1990: 9)

¡¡Ai, Señor, o que se escoita,
e a falar e ler se adoita,
sobre pillos falcatrueiros,
malmandados e argalleiros!!
como estes dous malvados;
Max e Moritz son chamados.
(*Max e Moritz*, 2001: 5)

Sus víctimas son adultos humildes, campesinos mediocres, aparentemente bondadosos, honrados y piadosos, pero que en sus comportamientos revelan la hipocresía y los falsos valores morales. La viuda Bolte, una trabajadora ordenada y pobre, encuentra en sus cuatro gallinas y sus productos el único significado en la vida. Por ello, para hacerla sufrir nada mejor que matar las gallinas de la manera más brutal posible: de las manos de Max y Moritz mueren colgadas a un árbol después de haber tragado trozos de pan, atados cada uno a un hilo, cruzado con sigilo.

De sus acciones criminales tampoco se libra el sastre Cabré, cuya única meta es confeccionar abrigos y pantalones. Para que salga de esta rutina diaria, aburrida y sin sentido, Max y Moritz le preparan una pillería bien premeditada: hacen un corte oculto en un puente que se rompe cuando el sastre lo pisa, se cae al agua helada del río, se lastima y a duras penas se salva.

El daño aún más doloroso lo sufre el maestro del pueblo cuyo comportamiento se nos presenta como una burla a la buena enseñanza y las normas educativas rígidas y excesivamente moralizantes de la época de *biedermeier*:

Sólo escribir y leer
no hacen hombre de valer,
ni el aprender de memoria
de muchos reyes la historia,
ni hacer cuentas de sumar,
restar o multiplicar

Todo o mundo ten oído
que ninguén naceu sabido;
mais de pouca medra é
só sabe-lo abecé;
nin bo xuízo nos procura
só a escritura ou a lectura;

logran un hombre completo
y que merezca respeto,
sino hacer que lo enseñado
se comprenda con agrado.
El maestro Bruno Lemplo
era de esto un gran ejemplo.
(*Max y Moritz*, 1990: 31)

nin abonda para asisar
só saber sumar, restar;
cómpre oírmo-los consellos
De homes sabios, bos e vellos.
Como exemplo claro disto,
velaquí o mestre Misto.
(*Max e Moritz*, 2001: 29)

Pero la conducta moral impecable, que se exige a los niños, no es precisamente la mayor virtud por la que destacan los maestros que transmiten estos valores morales. "Para olvidar la pena", es decir, a los alumnos y la enseñanza aburrida y monótona, Lemplo se refugia en su único placer, que es fumar la pipa. Destrozar la misma será, por lo tanto, el objetivo de Max y Moritz que al conseguirlo logran nuevamente el máximo dolor de la víctima y la mayor satisfacción del agresor que siendo niño se siente poderoso y superior a los adultos.

Sus burlas se extienden también a la familia, como institución educativa, que exige a los niños un comportamiento intachable, excesivamente respetuoso, obediente y humilde. Busch ridiculiza esta exigencia de sumisión de manera irónica:

Quien tenga en casa un pariente
debe de ser complaciente.
Y, cada vez que él le hable,
ha de contestar, amable:
"¿Qué desea, mi buen tío,
tiene acaso algo de frío?
Pues aquí estoy de rodillas
a ponerle zapatillas.
¿Pica la espalda un poquito?
No se preocupe, bonito,
que yo le rasco al momento
y le dejo tan contento."
(*Max y Moritz*, 1990: 38)

Quen na aldea ou na cidade
Teña un tío, en verdade
debe amable con el ser,
se contento o quere ter.
"¡Bos días, tío! ¿Cómo está?
¿Quere algo?" –di á mañá.
Tenlle a man o usual:
Pipa, mistos e xornal.
Se no lombo sente dor,
comechume ou ardor,
vai axiña alivialo
E, a modo, refregalo.
(*Max e Moritz*, 2001: 36)

También este familiar cae víctima de las burlas de Max y Moritz que invaden su cama con varios sacos de escarabajos.

Los mayores, humillados e impotentes, contraatacan de manera aún más cruel, olvidándose de sus principios morales y educativos.

Max y Moritz terminan molidos en un molino y, convertidos en granos, son comidos por dos gansos. Los adultos, representantes de la pequeña burguesía alemana de la época de Busch, no ocultan la satisfacción que les produce la desaparición trágica de estos muchachos malvados que les han alterado tanto su monotonía diaria:

El pueblo entero respira
y, alegre, alrededor mira:
Gracias a Dios, se ha acabado
lo que nos dio tanto enfado.
(*Max y Moritz*, 1990: 62)

Pronto a xente da aldea
repetía a boca chea:
"¡Gloria a Deus nas alturas!
¡¡Remataron as diabluras!!"
(*Max e Moritz*, 2001: 59)

Aunque parece que se restablecen la tranquilidad y el orden en la vida mediocre de estos campesinos, la sombra de los dos chiquillos sigue presente. En realidad, ellos son los auténticos vencedores porque han puesto en ridículo la falsa moralidad de los mayores y, además, no han sido aniquilados ya que probablemente vuelvan a nacer de los huevos que pondrán los gansos que los han comido.

No es infrecuente en la literatura que la mítica imagen de la infancia simbolice la liberación de las opresiones sociales a las que está sometido el adulto. La discrepancia entre el deber moral y la voluntad individual es el sentimiento característico de la burguesía alemana de los últimos años del siglo XIX que precisamente en la imagen de la infancia encuentra su forma de desahogo contra los imperativos sociales.

Pero lo que no era habitual hasta ahora es que los autores recurran a la creación de libros ilustrados en verso dirigidos principalmente a niños pequeños y empleen sus imágenes humorístico-irónicas para denunciar los falsos ideales de la sociedad burguesa trivial y mediocre de finales del siglo XIX.

Traducción en gallego: Política lingüística y editorial de la comunidad receptora

Como muchas otras traducciones, estas dos también forman parte de unas tendencias que obedecen a las condiciones sociolingüísticas de la comunidad meta. En Galicia, como en las otras comunidades bilingües donde compiten dos lenguas cooficiales, el sistema lingüístico y literario gallego, debilitado durante la época franquista, necesitaba de un estímulo riguroso y planificado para consolidarse como un sistema fuerte. La precariedad del material didáctico y de los libros de lectura, al introducirse la Ley de Normalización Lingüística, obliga a buscar soluciones rápidas e inmediatas para responder a la demanda existente. Ya que la producción propia es poca y lenta e incapaz de suplir la escasez de literatura en gallego para las edades escolares, la solución se encuentra en la traducción, de gestación más rápida que la obra original.

Es de subrayar que la mayor parte de las traducciones, como estas dos que presentamos, todavía hoy se inscriben en este marco normalizador del idioma, estando amparadas por las instituciones públicas. La Xunta de Galicia, por ejemplo, tiene un convenio con las editoriales gallegas comprometiéndose a comprar un 10% de la edición, hasta un máximo de 300 ejemplares, con lo cual hace que las editoriales se animen a desarrollar proyectos en gallego. Así pues, muchas traducciones surgen por el apoyo institucional y por la presión de la intelectualidad gallega y no por la repercusión social en forma de demanda que tengan. Al decidir realizar las traducciones al gallego, se está pensando más en la lengua que se va a enriquecer con ellas que en los potenciales lectores.

La política lingüística de la comunidad receptora y la presión de la institución son dos condicionantes que influyen en el grado de intervencionismo de los mediadores. El traductor efectúa modificaciones que, en el caso de comunidades con conflictos lingüísticos, servirán para evidenciar la postura del mediador a favor de la lengua autóctona, más débil y con necesidad de recuperación. La amenaza

que supone el sistema lingüístico más fuerte, el castellano, impulsa al traductor a adoptar diferentes estrategias para fortalecer el sistema en peligro.

Las versiones gallegas de *Struwwelpeter* y de *Max und Moritz* son un ejemplo de diferentes tipos de estas estrategias. Ambas son extraordinariamente bien cuidadas. Sus traductores son buenos conocedores de la literatura, cultura y lengua alemanas. Además, conocen bien la estructura del verso consonante alemán. Sin embargo, queremos demostrar en los siguientes ejemplos, que las consecuencias de la política lingüística han dejado sus huellas también en estas dos versiones, con un resultado creativo muy alto.

Uno de los procedimientos estratégicos es el empleo de los elementos diferenciales que no coinciden con la lengua con la que compite. El traductor recurre a nombres, términos y referencias culturales gallegos que difieren del castellano. Los términos de la gastronomía suelen ser los más utilizados en esta estrategia. En *Max und Moritz* (Wilhelm Busch, 1865) se menciona un alimento muy alemán: "Sauerkohle" que es la col fermentada en vino y equivaldría al término "chucrút", adoptado directamente del francés y poco habitual pero aceptado en la lengua española. El traductor gallego, sin embargo, aprovecha la oportunidad para introducir "repolo", un ingrediente muy propio de la gastronomía gallega, y para distanciarse de esta manera de la versión española:

Max und Moritz (1865)
"Dass sie von dem *Sauerkohle*
Eine Portion sich hole" (p. 15)

Max e Moritz (2001):
"Vai oufana co cazolo
á procura de *repolo*" (p. 17)

Max y Moritz (1990):
"La viuda sale a buscar
chucrút para acompañar" (p. 19)

Más adelante, el traductor decide sustituir el coloquialismo bávaro "Zwetschgen" por la fruta más tradicional, la "uva", quizás para ajustarse a la rima pero también por ser esta fruta más cercana al lector gallego:

Max und Moritz (1865)
Menschen necken, Tiere quälen
Äpfel, Birnen, *Zwetschgen* stehlen (p. 6)

Max e Moritz (2001)
As persoas amolar,
ras e bechos torturar,
peras, *uvas* subtraer (p. 5)

Max y Moritz (1990)
Robar *manzanas* y peras
también les gusta de veras (p. 9)

También las versiones española y gallega del *Struwwelpeter* difieren en el trasvase de un término correspondiente a un elemento alimenticio típico alemán:

Struwwelpeter (1844)
Der Kaspar kam mit schnellem Schritt
Und brachte seine *Brezel* mit (p. 6)

Pedro Guedellas (2001)
E completando a cuadrilla
vén Gaspar coa súa *rosquilla*. (p. 18)

Pedrito el greñoso (1980)
Guillermo con su *roscón*
va y completa el pelotón. (p. 7)

La traductora gallega se ha decidido por un dulce muy arraigado en su cultura y más adecuado a las ilustraciones porque roscón es más voluminoso y la rosquilla se acerca bastante más al tamaño de un Brezel alemán.

También en el siguiente ejemplo (*Struwwelpeter*, Heinrich Hoffmann, 1844), el traductor se distancia de la versión castellana y

emplea los elementos de su propia cultura manteniendo a la vez la carga semántica del original, porque *Lämpel* alude a "*Lampe*" que en alemán significa "linterna, luz" y al tratarse de un maestro, es alguien que transmite la sabiduría o que ilustra. Mientras la traducción castellana (*Lemplo*) impide esta interpretación, la gallega (*Misto* = Cerilla) conserva el efecto semántico:

> *Struwwelpeter* (1844):
> Drauf so sprach Herr Lehrer *Lämpel*:
> - Dies ist wieder ein Exempel!" (p. 36)
>
> *Pedro Guedellas* (2001):
> Deu don *Misto* en sentenciar:
> - ¡Mal andar trae mal parar!" (p. 59)
>
> *Pedrito el greñoso* (1980):
> Añadió *Lemplo*, el maestro:
> - ¡Qué triste ejemplo fue el vuestro! (p. 62)

Una de las estrategias que contribuye al proceso de normalización y normativización lingüísticas del idioma minoritario es la inclusión de componentes paremiológicos de la lengua, en forma de refranes o frases hechas, como segmentos añadidos y no existentes en el texto original. El traductor al gallego de los siguientes versos extraídos de *Max und Moritz* (Wilhelm Busch, 1865) incorpora al principio de una de las travesuras dos versos nuevos, no presentes ni en el original ni en la traducción al castellano. El objetivo es apuntar a la fiesta de San Xoán, una de las más populares en Galicia y, además, recordar al lector que "o mes de San Xoán" es el mes de junio en la lengua gallega:

> *Max und Moritz* (1865):
> "Jeder weiss, was so ein Mai=
> Käfer für ein Vogel sei." (p. 32)
>
> *Max e Moritz* (2001):
> "Á tardiña, por *San Xoán*,
> Voa un becho moi cornán,
> évos un escaravello
> de carácter moi besbello." (p. 36)

Max y Moritz (1990):
"Entre las hierbas y el tallo,
escarabajos de mayo." (p. 39)

Un ejemplo más del elemento paremiológico en la traducción se descubre en el verso arriba citado de *Struwwelpeter*: "Dies ist wieder ein Exempel", que se traslada a la versión gallega mediante una alusión al refranero popular: "Mal andar trae mal parar" y no se neutraliza como lo hace la traducción castellana, prácticamente literal: "Que triste ejemplo fue el vuestro".

Presionado por las instituciones impulsoras de la política lingüística y por miedo a que lo acusen de mezclar en el gallego estructuras del castellano, el traductor recurre a la neutralización de aspectos creativos, conservando los elementos de su propia cultura y distanciándose a la vez de los términos castellanos. "O mago" y, sobre todo, "o feiticeiro" son figuras propias de los cuentos populares gallegos que el traductor emplea como equivalencia al "Nikolas", una figura tradicional germánica que premia a los niños buenos y castiga a los malos. La solución castellana "Coco", sin embargo, no parece la más acertada porque los niños asocian esta figura con el miedo:

Struwwelpeter (H. Hoffmann, 1844):
"Da kam der gro e *Nikolas*
mit seinem gro en Tintenfa ". (p. 9)
"Der *Niklas* wurde bös und wild
du siehst es hier auf diesem Bild!" (p. 10)

Pedro Guedellas (2001):
"Chega entón un *feiticeiro*
cargado co seu tinteiro." (p. 20)
"Mirade o *mago* anoxado
no debuxo que está ó lado." (p. 22)

Pedrito el greñoso (1980):
"Al *Coco* el hecho disgusta,
esta burla no le gusta." (p. 12)
"El *Coco*, ya enfurecido
por los pelos ha cogido." (p. 13)

Como ya apuntamos anteriormente, se trata de dos traducciones muy creativas, que han sabido mantener la estructura del verso alemán y transmitir los valores y la moraleja del original. También hemos querido demostrar que los motivos sociolingüísticos pueden condicionar las traducciones de LIJ en las comunidades bilingües, donde la política lingüística prácticamente prescribe determinadas opciones a favor de la lengua autóctona, más débil y necesitada de refuerzo

12.6. Un canto a la vida: *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde*[68], de Juan Kruz Igerabide

Mari Jose Olaziregi
(Universidad del País Vasco/
University of Nevada)

Resumen: Tras una introducción a la obra del escritor vasco Juan Kruz Igerabide, se analiza su concepción poética y la contribución que su poesía infantil ha realizado a la literatura escrita en lengua vasca. Un comentario del libro de poemas *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde* completa el artículo.

Abstract: After an introduction on the work by the Basque writer Juan Kruz Igerabide, this paper analyses his poetical concepts and the contribution which his Children's Poetry has offered to literature written in Basque language. A comment from his book of poems *Hosto gorri, hosto berde/ Hoja roja, hoja verde* completes the essay.

68. Madrid: Atenea, col. Bilingües, noviembre 2002, 115 pp. (ISBN: 84-931844-9-7).

Palabras clave: crítica literaria, poesía vasca, poesía infantil.

Key words: Basque poetry, Children's Poetry, Literary Critic.

Un poeta con vocación de músico

Cuenta Juan Kruz Igerabide (Aduna, Gipuzkoa, 1956), que siempre quiso ser músico: "organista, pianista y acordeonista, es decir, manoseador de todo aquello que tuviera teclas" (www.basqueliterature.com). Un deseo que derivó, como no es de extrañar, hacia la poesía. Y es que, poesía y música siempre han estado unidas o, por decirlo de otro modo, la poesía surgió de la música. Es por ello que la música fue considerada como el arte supremo durante el siglo XIX. El poeta Novalis, por ejemplo, llegó a decir que la música, la pintura y la poesía eran prácticamente lo mismo, y unos años más tarde, otro poeta, Verlaine, proclamaba aquello de "La música ante todo, siempre música".

Son reflexiones que sirven para iniciar la presentación de uno de los escritores vascos contemporáneos más leídos y apreciados, un escritor cuya trayectoria literaria viene marcada por su incuestionable contribución a la modernización y actualización de la poesía vasca infantil. Aunque el género poético otorgó a la historiografía literaria vasca hitos como el de la primera obra publicada en euskera, *Linguae Vasconiae Primitiae*, de Etxepare, en 1545, o el imprescindible *Harri eta Herri* [Piedra y Pueblo] de Gabriel Aresti, en 1964, hemos tenido que esperar hasta casi finales del siglo XX para que también la poesía infantil en lengua vasca viviera su momento de esplendor y renovación[69].

Juan Kruz Igerabide estudió Magisterio y Filología Vasca. Unos años más tarde, realizó su tesis doctoral sobre la influencia de la líri-

69. Recomiendo la lectura de la panorámica de la poesía vasca infantil y juvenil que se incluye en este volumen para completar esta información.

ca popular en los poetas vascos más canónicos de la primera mitad del siglo XX. Profesor titular de la Universidad del País Vasco, en la actualidad trabaja de asesor lingüístico en el Servicio de Euskera de dicha universidad. Es precisamente su amplio conocimiento de la literatura en general y de la lengua vasca en particular el que le ha permitido realizar adaptaciones literarias para jóvenes de obras universales como el *Ulises*, de Homero (Erein, 2000), o traducciones al euskera de: *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo (*Urrezko astoa*, junto a Anjel Lertxundi, Ibaizabal, 1996), *El fusil de mi padre,* de Hiner Saleem (*Nire aitaren fusila*, Alberdania, 2004), y *Tres cuentos de hadas,* de Gustavo Marín Garzo (*Maitagarrien hiru ipuin*, Elkar, 2005), entre otros.

Entre las investigaciones que ha realizado, destacaremos el ensayo: *Bularretik mintzora: haurra, ahozkotasuna eta literatura* [Del pecho al habla: el niño, la oralidad y la literatura] (Erein, 1993). En él, el autor vuelve a dar muestras de su interés y conocimiento de la tradición oral, y de la importancia que esta literatura tiene en el desarrollo intelectual y afectivo del niño. El objetivo de la obra es reflexionar en torno a la literatura "que sale al encuentro del niño en su evolución del habla a la escritura" (1993: 8), y esa literatura nos remite a todo un legado oral donde los cuentos de hadas y la poesía tienen un rol primordial. Una poesía infantil irremediablemente unida a la oralidad (1993: 54). El éxito y calidad de *Bularretik mintzora* ha sido un factor fundamental para que, en el año 2008, se haya convertido en inspiración para una campaña de dinamización de la lectura impulsada por la asociación Galtzagorri y dirigida a lectores de 0-6 años.

Igerabide es autor de una amplia obra, y podemos decir ha cultivado casi todos los géneros. Inició su andadura literaria con un poemario para adultos, *Notre Dameko oihartzunak* [Los ecos de Notre Dame] (Elkar, 1984), Premio R. M. Azkue, al que siguieron otras tres obras: *Bizitzarekin solasean* [En conversación con la vida] (Elkar, 1989), *Sarean leiho* [Ventana en la red] (Alberdania, 1994), Premio de la Crítica en 1994. Es llamativo que ya en estas primeras obras se

vislumbran temas y estilos poéticos que estarán presentes en su poesía infantil. Nos referimos a las referencias a la filosofía zen, a la preeminencia de métricas y técnicas presentes en la literatura oral vasca, o a su afinidad por los *haikus* japoneses. Su último libro de poemas, *Mailu isila* (Alberdania, 2002; *Martillo silencioso*, Editatenea, 2003), también obtuvo el Premio de la Crítica. Según Iñaki Aldekoa (2004: 251):

> La poesía de Igerabide versa sobre las inquietudes que perturban la normalidad cotidiana de cualquier ciudadano de a pie: nos habla de su trabajo, reflexiona con sencillez e ironía sobre cuestiones varias que nos acometen en la vida ("reflexión metafísica mientras hago la cama", "mientras me ato los botones de la camisa", "reflexión metafísica bajo la lluvia y sin paraguas" o "antes de preparar la cama, contemplo el horizonte"), en una clara apuesta que vincula poesía y vida.

Junto a los mencionados, destacar otras publicaciones de Igerabide, tales como, los libros de aforismos: *Herrenaren arrastoan* [Tras la pista del cojo] (Alberdania, 1998) y *Egia hezur* (Alberdania, 2004; *También las verdades mueren*, Alga, 2004), o una novela para adultos: *Hauts bihurtu zineten* (Alberdania, 2005; *Nos queda la ceniza*, Alga, 2008)), ambientada durante los últimos años de la dictadura y el comienzo de la transición.

Literatura para los más pequeños

Es en la década de los años noventa cuando Igerabide empieza a publicar literatura infantil y juvenil. Su trayectoria narrativa incluye los cuentos protagonizados por Grigor y la abeja: *Egunez parke batean* [De día en un parque] (Alberdania, 1993), *Gauez zoo batean* [De noche en un zoo] (Alberdania, 1994), *Denboraldi bat ospitalean* [Una temporada en el hospital] (Alberdania, 1995) y *Oporraldi bat baserrian* [Vacaciones en el caserío] (Alberdania, 1996). Las relaciones humanas, la muerte, la enfermedad, los miedos que nos acechan… son algunos de los temas que abordan las citadas narraciones rebosantes de fantasía y

ternura. Destaca la prosa poética de Igerabide, la mirada que recala en los detalles más insignificantes. En 1999, Igerabide obtuvo el Premio Euskadi de Literatura Infantil con el excelente cuento: *Jonas eta hozkailu beldurtia* (Aizkorri, 1998; *Jonás y el frigorífico miedoso*, Everest, 1999), libro ilustrado por Mikel Valverde. Será también Jonás el que protagonice cuentos como: *Jonasen pena* (Aizkorri, 1999; *La pena de Jonás*, Everest, 2000), *Jonasen iratzargailua* (Aizkorri, 2001; *El despertador de Jonás*, Everest, 2001), *Jonas larri* (Aizkorri, 2002; *Jonás en apuros*, 2002) y *Jonasek arazo potolo bat du* (Aizkorri, 2004; *Jonás tiene un problema muy gordo*, Everest, 2004). Junto a estos, destaca el cuento *Bota ura nire terrazatik* (Giltza-Edebé, 1997; *¡Agua va desde mi terraza!*, Edebé, 1997). Se trata de un libro compuesto por narraciones breves, de gran calado polético. Las referencias intertextuales a autores como Monterroso o Quiroga impregnan estos relatos en los que se ensalza la poesía y del sentimiento artístico, relatos que no renuncian a una mirada crítica y satírica a la realidad.

En cuanto a la narrativa para jóvenes, destacar que Igerabide huye, al igual que lo hace en los cuentos para los más pequeños, de los temas "blandos" y que no teme arriesgarse y tratar temas controvertidos como el del fin de la infancia en *Helena eta arrastiria* (Elkar, 1999; *Helena y el sol poniente*, Editores Asociados, 2000), o el tema de la muerte en las novelas: *Hamabi galdera pianoari* (Alberdania, 1999; *Doce preguntas a un piano*, Edebé, 2006), o *Hiru ahizpa* [Tres hermanas] (Erein, 2003). Otras narraciones nos transportan a lugares lejanos, sea planteando una narración de intriga en *Begi argi horiek* [Esos ojos claros] (Aizkorri, 2000), o un alegato contra la guerra en *Bosniara nahi* (Aizkorri, 2003; *Volver a Bosnia*, Everest, 2005), texto este último que narra el exilio que sufre una familia tras su huida de la guerra de Bosnia. La guerra vuelve a ser la protagonista del excelente relato: *Bagdadeko aurpegiak* (Erein, 2007; *Rostros sobre Bagdad*, Algar, 2008)), texto en el que, utilizando la técnica del contrapunto, el autor nos dibuja una Bagdad destrozada por el conflicto bélico, una Bagdad que antaño fue cuna de una de las civilizaciones más fascinantes del mundo.

Poesía infantil

Según Igerabide,

> El juego de palabras es el arte de la poesía (...), expresar sentimientos, encontrar el misterio de la vida, dar una visión especial sobre el mundo, sacarle al idioma expresiones no habituales y ocultas, y de ahí crear un objeto estético. Para resumirlo en pocas palabras, la poesía infantil es un trayecto que lleva del juego de palabras a la creación y disfrute del objeto estético (Etxaniz & Lopez, 2005).

La publicación de *Begi-niniaren poemak* (Erein, 1992; *Poemas para la pupila*, Hiperión, 1995) marca el inicio de la trayectoria poética infantil de Igerabide. A esta colección de *haikus* siguieron otras propuestas poéticas, tales como, *Egun osorako poemak* (Pamiela, 1993; *Poemas para las horas y los minutos*, Edelvives, 2003), donde el autor volvía a recurrir a las técnicas de las composiciones líricas orales, *Haur korapiloak* [Trabalenguas para niños] (Pamiela, 1997), *Botoi bat bezala / Como un botón* (ed. bilingüe, Anaya-Haritza, 1999), donde los *haikus* nos transportaban a los primeros años de vida del niño. Las últimas publicaciones poéticas de Igerabide, incluyen, el atractivo libro de adivinanzas *Mintzo naiz isilik* (Elkar, 2001; *A tus ojos mi voz*, La Galera, 2004), *Begi loti / Ojitos dormilones* (ed. bilingüe, Diputación de Málaga, 2003), *Munduko ibaien poemak* (Elkar, 2004; *Poemas para los ríos del mundo*, Hiperión, 2004), y *Gorputz osorako poemak* [Poemas para todo el cuerpo] (Aizkorri, 2005). Jon Kortazar (2002: 12) resume las peculiaridades de las citadas obras:

> En todos ellos están presentes las marcas de la poética de Juan Kruz Igerabide: visión, sencillez, sorpresa, elegancia en el verso... Una mirada plural y nueva sobre las cosas, para descubrir un mundo complejo, de exacta formulación poética. Naturaleza y palabra son las dos bases que sirven de soporte a esa poesía: contemplación de la naturaleza en primer lugar y búsqueda de la palabra exacta que descubra una nueva forma de ver la realidad, el objeto cotidiano, la vida.

Una colección de hojas en forma de *haiku*: *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde*

Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde es una seductora colección de *haikus* cuyo eje temático son las hojas de los árboles: hojas rojas que caen del árbol y nos remiten al período otoñal, en el primer apartado, y hojas verdes primaverales que pueblan los árboles radiantes de vida, en el segundo apartado. La sencillez y exactitud vuelven a ser los ingredientes de estos pequeños poemas que rezuman una intensidad cuasi mística. Y para lograrlo, Igerabide ha vuelto a recurrir al formato del *haiku*.

Pero, ¿qué es un *haiku*? Podríamos decir que el *haiku* es un poema de carácter epigramático que busca conseguir el mayor efecto con el menor número de elementos. Se trata de una composición lírica no-rimada de origen japonés que, tradicionalmente, suele constar de 17 sílabas, organizadas en 3 versos (5-7-5). Sus orígenes están en el *haikai*, una forma poética de carácter cómico y que con el tiempo se asoció a una composición colectiva denominada *renga*. Varios poetas se reunían y escribían, por turnos, los breves poemas que iban a conformar el *renga*. Fue el afamado poeta Matsuo Basho (1644-1694) el primero que independizó el primer poema del *renga,* el *hokku*, del resto y pasó a denominarlo *haiku* o *hokku*, indistintamente. Debemos a otro poeta posterior, Masaoka Shiki (1867-1902) la distinción definitiva entre *haiku* y *hokku*: el primero tendría un carácter más espiritual frente al segundo, que mantendría su carácter cómico original.

Tradicionalmente, el *haiku* buscaba describir fenómenos naturales, el cambio de estaciones, o la vida cotidiana de la gente. El poema revela la apreciación de un acontecimiento, a menudo trivial, al que el poeta dota de trascendencia. Cualquier elemento como, por ejemplo, una pequeña hoja, un riachuelo, un ventisca… se convierte en fuente de inspiración, en origen de la impresión que el poeta tratará de transmitir. Influida por la filosofía y estética zen, una de las escuelas budistas más apreciadas y conocidas en Occidente, el *haiku* solía

contener una palabra clave denominada *kigo*, como marca de la estación del año a la que se refería. Son, por lo tanto, la sencillez y la exactitud, los elementos consustanciales de cualquier buen *haiku*.

Se trata, como vemos, de una composición poética cuya brevedad, intensidad y ritmo se adecúan muy bien al concepto de poesía de Igerabide. Es más, si se nos permite el atrevimiento, podríamos afirmar que su *ligereza, levedad, rapidez y exactitud*, por citar solo algunas de las características que Italo Calvino atribuyó a la literatura del siglo XXI, lo convierten en realmente adecuado para "romantizar" (Novalis) la época que nos ha tocado vivir. Esta será la razón, seguramente, por la que en la actualidad hay más de un millón de personas que escriben *haikus* en Japón (Washington, 2003: 7), aunque también habría que recordar que hace muchos años que los escritores occidentales se rindieron al encanto de estas composiciones poéticas. Autores como Wordsworth, Keats, Tennyson, Thoreau o Hopkins en el siglo XIX, escritores modernistas anglosajones como Ezra Pound o William Carlos Williams, modernistas latinoamericanos como Tablada o Manuel Machado… hasta el norteamericano Jack Kerouac y la generación Beat sucumbieron a su atractivo (cf. Higginson & Harter, 1985: 57 y siguientes). Allen Ginsberg, por ejemplo, escribía en su diario, a mediados de la década de los años cincuenta:

> *Haiku*: objetive images written down outside mind the result is inevitable mind sensation of relations. Never try to write of relations themselves, just the images which are all that can be written down on the subject (Higginson & Harter, 1985: 59).

Hosto gorri, hosto berde es una colección de *haikus* ilustrada, deliciosamente, por Elena Odriozola. Y, en verdad, la combinación de *haikus* y pintura no resulta extraña, ya que el verbo "kaku" se utiliza en japonés para designar tanto el acto de escribir, como el de pintar. Será, seguramente, esta conexión semántica la que ha influido en el hecho de que muchos creadores de *haikus* hicieran acompañar sus creaciones con sencillas composiciones pictóricas.

El poemario *Hosto gorri, hosto berde* arranca con el "Haiku de la hoja" (19): "La hoja, cuando / no quiere hacer sombra / se pone de canto". El poeta nos advierte de que la hoja será la protagonista de la serie de poemas que siguen, una hoja que se antoja casi imperceptible a los ojos del lector, que no deja apenas huella (sombra), pero que se nos revelará como el elemento desencadenante de unos momentos fugaces en los que la naturaleza, la vida, se manifiesta. Son esos momentos fugaces los que la mirada del poeta captará, momentos que liberarán multitud de sensaciones en el lector.

La hoja roja protagoniza la primera serie. Es una hoja que lleva en sí el peso del tiempo, y por ello sirve "para hacer bocadillos / con los recuerdos" (25). La imagen de la caída de la hoja está presente en muchos de los *haikus* de este apartado (22, 26, 60, 61, 69…). De hecho, algunas de las caídas nos remiten a atardeceres al calor de la lumbre (26), otras, al final de un ciclo natural, un final que tiene la radicalidad de la imagen de los leñadores talando los árboles:"Como una lluvia / cuando talan los árboles / caen las hojas" (60). Vemos que la hoja roja es una hoja inerte, sin vida, una hoja a la que el viento y el agua ponen en movimiento (39, 41, 44, 60), y consiguen transportarla incluso hasta la ciudad, anunciándonos el paso de las estaciones. En definitiva, es la sombra de la muerte la que planea sobre esta primera parte ("Ríos de hojas / corren hacia la muerte / en otoño", 30).

La hoja roja es solitaria (34, 54, 64…), cubre una realidad muerta ("El cementerio / cubierto de hojarasca / duerme caliente", 58). Aun consciente del trágico destino que espera a la hoja, el poeta no puede evitar sentirse desilusionado cuando incluso las perennes terminan cayendo al suelo (67), o cuando percibe la lucha del ciruelo por intentar retener las suyas (63). Son, en definitiva, las imágenes de los momentos fugaces del ciclo natural las que el poeta intenta atrapar. La hoja roja se convierte en protagonista de la oración que reza la naturaleza: "Rezan poemas / las hojas al morir / en la ventisca" (50).

Frente al ciclo descendente que representa la hoja roja, la protagonista del siguiente apartado, la hoja verde, personifica el ciclo ascendente, el ciclo de vida. La hoja verde ejemplifica la naturaleza

en estado radiante. Se trata de una hoja juguetona ("La hoja en punta / con los rayos de sol / juega a la esgrima", 74), una hoja que tiembla (80), murmura (80) y rezuma alegría (81), una hoja, en definitiva, que toca música celestial ("Cuando las hojas / tañen el laúd verde / se oye a Dios, 88). Embriagada de luz y de rocío (90), la hoja verde celebra, festiva, el despertar de la primavera, entre canciones y muestras de cariño: "Besan las hojas / la luz que las despierta, / y a coro cantan" (91). El agua, antes portadora de hojas muertas, se convierte en torrente de vida: "Las hojas sorben / hilos de agua: ríos / en el verde valle, 88).

Son imágenes de mujer ("Hojas de acacia / tienen que ser mujer / por el perfume", 82; 84) y de fertilidad (92) las que protagonizan el apartado de la hoja verde. Árboles frutales que muestran arrogantes sus frutos ("Ubres repletas / donde beben las hojas / son las manzanas", 113), y que no dudan el celebrar la exuberancia del bosque, del renacer cíclico (90, 91, 112). Incluso la piedra cobra vida para presenciar el maravilloso acontecimiento del nacimiento de la hoja: "Estatuas quietas / tratan de alzar los ojos / hacia los árboles. (brotan las primeras hojas en un parque", 99).

Ying y yang. Hoja roja, hoja verde. Ejemplos, ambas, de la dualidad que rige el universo. Una dualidad que Igerabide ha sabido transmitirnos como nadie por medio de estos *haikus* que son un canto a la vida.

Obras citadas

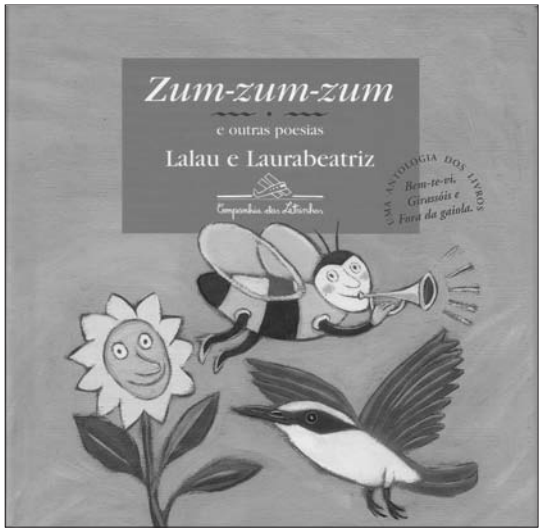
Aldekoa, Iñaki (2004), *Historia de la Literatura Vasca*, Donostia: Erein.

Etxaniz Erle, Xabier y Manu **Lopez Gaseni**, (2005), *90eko hamarkadako Haur eta Gazte Literatura,* Iruñea: Pamiela.

Higginson, William J. y Penny **Harter** (1985), *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teack Haiku*, New York: McGraw Hill.

Kortazar, Jon (2002), "Introducción", en Juan Kruz Igerabide, *Hosto gorri, hosto berde / Hoja roja, hoja verde*, Madrid: Atenea.

Washington, Peter (ed.) (2003), *Haiku*, New York/London: Knopf.



12.7. Zum-zum-zum da poesia[70]

Alice Áurea Penteado Martha
(Universidade Estadual de Maringá (UEM), Estado do Paraná)

Resumo: O texto faz uma apresentação crítica dos poemas de Lalau, reunidos na coletânea *O Zum-Zum-Zum* (Cia das Letrinhas, 2007), com ilustrações de Laurabeatriz. Ressalta elementos do projeto gráfico-editorial do livro, a correspondência entre o verbal e o não verbal, entre versos e imagens, a tematização do cotidiano infantil e a adequação das estruturas formais dos poemas à faixa etária das crianças leitoras. A adoção, pelo eu poético, de um ponto de vista não convencional, tanto da linguagem quanto do recorte do real, valoriza sobremaneira a obra.

Abstract: The text presents a critical approach to the poems of Lalau, gathered in the collection *O Zum-Zum-Zum* (Cía das Letrinhas, 2007), illustrated by Laurabeatriz. It outlines some elements from the graphic and editorial project of the book as well as the

70. Lalau, *Zum-zum-zum e outras poesias*, ilust. Laurabeatriz, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007, 88 pp. (ISBN 978-85-7406-293-8).

correspondence between the verbal and non-verbal, lines and images, the topicalisation of the daily children's routine and the adequacy of the formal structure of those poems to the age group of the reading children. The adoption, by the poetic 'I', of a non-convemtional viewpoint as regards both language and the cutting up of the real, highly increases the value of the collection.

Palavras-chave: Lalau, Laurabeatriz, poesia infantil brasileira, *Zum-zum-zum.*

Keywords: Lalau, Laurabeatriz, portuguese children's poetry, *Zum-zum-zum.*

Zum-zum-zum e outras poesias, de Lalau e Laurabeatriz, reúne poemas de três livros anteriormente publicados pela Cia das Letrinhas e laureados com o selo de "Obra Altamente Recomendável", na categoria Poesia, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ): *Bem-te-vi* (1994), *Girassóis* (1995) e *Fora da gaiola* (1995). Da interação entre traços e letras resulta obra marcada por vivências e sentimentos da infância, cuja plenitude imagética se constitui a partir de uma perspectiva lúdica.

O projeto gráfico da obra provoca os sentidos dos leitores de todas as idades. Com imagens em cores vibrantes, que dialogam com o título da antologia, na capa e contracapa – a abelhinha sobrevoando girassóis ao lado do bem-te-vi –, e o miolo em papel *couché*, o livro pode intensificar, pelo contato visual e tátil, o prazer sensorial dos pequenos leitores que o folheiam. A folha de rosto, dupla, estampa duas grandes figuras de garotas que, de costas e com roupas em tons fortes de verde e roxo, lêem o poema-epígrafe, porta de entrada de um mundo de emoções, cores, imagens e sons:

Quando
Uma palavrinha
Encontra
Uma irmãzinha
Ou uma prima,
Isso se chama
Rima.

(Epígrafe)

Para cada um dos 39 (trinta e nove) poemas, há imagens correspondentes, emolduradas como telas, que ocupam toda a página contígua. Quando o poema é longo, com mais de uma página, as ilustrações transformam-se em vinhetas, caso de "Barata tonta", "O pente", "Sopa de letrinhas", "Infância", "Amor", "História da banana", "Infância 2", "ABC da passarada". Em "Amizade", que verbaliza o trabalho das formigas, a imagem, horizontal, acompanha o cordão dos insetos, que se espraia por duas páginas. Esses recursos promovem, com arte, o diálogo entre o verbal e o não-verbal, e propiciam o desenvolvimento do senso estético das crianças.

A disposição dos poemas não obedece a um agrupamento temático, mas é possível observar que podem compor dois conjuntos: um trata de pequenos animais, como passarinhos, peixes, tartaruga, porco-espinho, sapos e insetos, cujos sentimentos estão sempre em intensa sintonia com as sensações e atitudes das crianças ("Quem tem asas", "Canário", "Filharada", "Zum-zum-zum", "Fora da gaiola", "Tartaruga", "João-de-barro", "Beija-flor", "Curió", "Namoro espinhudo", "Amizade", "Pardal", "Bem-te-vi", "ABC da passarada", "Peixinho", "Quero-quero", "Brejo", "Coruja", "Urubu", "Barata tonta", "Tiziu", "Vagalumes", "Gaivota"); outro grupo de poemas ressalta objetos, acontecimentos, relacionamentos e emoções também peculiares às vivências infantis ("Sopa de letrinhas", "Infância", "O pente", "Melequinha", "Vô", "Malabarismos", "Riminhas", "Amor", "Palhaço", "Mar", "A história da banana", "Paraíso", "Eclipse", "Infância 2", "Plim-plim". Singelos, todos priorizam con-

teúdos relativos à percepção do mundo pela criança, veiculados pela perspectiva de um eu poético que assume a visão infantil, o que resulta em poemas muito próximos de seus destinatários: "Uma formiga é amiga de outra formiga que é amiga de outra formiga que é amiga de outra formiga..." (*Amizade*).

Os versos de Lalau comprovam que qualquer assunto pode ser do interesse das crianças, desde que lhes seja apresentado com clareza e com respeito ao seu desenvolvimento intelectual e emocional. Neles, não se observa prioridade para uma determinada abordagem. O essencial parece ser que as produções cativem seus leitores pelo emprego da fantasia e pela valorização da sensação que os transporta do mundo real para o possível, construído pelas imagens e símbolos do poema:

> É parecido
> Com um
> Campo florido.
>
> Tem sabor de pudim
> De caramelo,
> Com casquinha
> De açúcar queimado
> E cobertura
> De marshmallow.
> [...]
> (*Amor*, p. 58)

A presença do humor, recurso sempre bem-vindo nos versos infantis, consolida a relação intrínseca entre a poesia e seus destinatários. No poema *Melequinha*, por exemplo, o hábito infantil de "tirar meleca do nariz", reprimido pelos mais velhos, é motivo de diversão para os leitores, a partir da personificação da sujeira pelo eu poético, recurso que desestabiliza o medo infantil do escuro: "Que nariz/Escuro!/Eu tenho/medo/ Ei, me tira/Daqui/Com/O dedo?" (p.32). Por vezes, é a imaginação infantil, no estilo de "reforma da natureza", de Emília, a boneca de Lobato, que brinca com "a ordem das coisas" no mundo, como em *João-de-barro*:

Já pensou
Se alguém
Colocar rodinhas
Na casinha dele?

Aí, o joão-de-barro
Passa a se chamar
João-de-carro!
(p. 26)

As estruturas formais dos poemas, adequadas à faixa etária a que se destinam, permitem e incentivam a entrada dos leitores e sua participação na construção dos sentidos dos textos. Os elementos próprios do gênero – versos, estrofes, rimas, ritmo e uma linguagem marcadamente simbólica - não se perdem em imagens muito elaboradas ou pelo emprego de estruturas lingüísticas inacessíveis. A presença de rimas não se mostra obrigatória; os poemas confirmam seu caráter musical e lúdico também por meio de jogos sonoros, assonâncias, aliterações, onomatopéias e repetições, entre outros recursos. Quanto aos aspectos relativos à métrica, há versos que mantêm o rigor, notadamente, aqueles mais simples e populares, assim como existem aqueles construídos ao sabor da liberdade e da emoção, sem medidas definidas *a priori*. O que realmente importa é que os recursos escolhidos pelo poeta mostram-se adequados à expressão das idéias e emoções veiculadas pelos poemas, e permitem às crianças um encontro prazeroso com os versos:

Chorei no escuro,
Faltei na escola,
Descobri um tesouro,
Libertei passarinho,
Fui uma história em quadrinho.
("Infância", p. 19)

Um fantasma
Com asma.

Um anjo
Tocando banjo.

Um macaco
Vestindo casaco

Uma lombriga
Com dor de barriga.

Uma chuva
Com suco de uva.

E um final
Com tchau-tchau!
("Riminhas", p.46)

O poema "Quero-quero", composto por três quadras singelas, pode ser um bom exemplo de como os versos, brincadeiras sonoras e lúdicas, devem cumprir função formadora, sem doutrinar seus pequenos leitores. O jogo de significados proposto pela repetição do termo "quero", que ora se refere ao pássaro "quero-quero" – "Sou porteiro/De fazendas./Guardião das terras" –, ora é a primeira pessoa do verbo "querer" (o "eu infantil"), favorece uma leitura mais ampla do texto, valorizadora dos desejos e aspirações do ser humano de todas as idades: "quero voar", "quero cantar":

Tudo que
Espero
É ser sempre
Quero-quero.
("Quero-quero", p. 54)

A retomada de atos cotidianos e simples, no poema "Vô", faz da repetição dos dois primeiros versos de sentido afirmativo, nas três primeiras quadras – "Meu vô/Me ensinou" – um recurso importante para escavar as lembranças e ressaltar o caráter lúdico das relações entre avô e neto. O significado da forma verbal "ensinar" é despragmatizado pelos resultados da ação: "pescar lambaris", "o pio das aves", "alguns palavrões". Na última estrofe, de seis versos, ocorre a ampliação do espaço verbal para o extravasamento da subjetividade, que se espraia com o emprego do verbo "gostar" e com a oposição ao caráter afirmativo das estrofes anteriores:

Gostar
Do meu avô
Ninguém
Me ensinou,
Porque isso
Nem/Precisou.
("Vô", p. 40)

Os poemas de Lalau e as ilustrações de Laurabeatriz, com temática adequada aos jovens leitores e realizada de modo a ampliar suas referências estéticas e culturais, revelam uma consciência nítida de que as obras para a infância devem assumir a ótica infantil, enquadrando a vida nas lentes da inocência, sem deixar de refleti-la em suas manifestações mais cotidianas e verdadeiras. A interação entre o verbal e o não-verbal, ao promover a valorização das crianças, as destinatárias dos versos, provoca nelas a reflexão, o auto-reconhecimento e a conseqüente humanização.

Enfim, a metáfora catalizadora – criança é poesia – é realizada pelos poetas dos versos e dos traços por meio da tematização do cotidiano infantil e pela adoção de um ponto de vista não convencional, tanto da linguagem quanto do recorte do real.

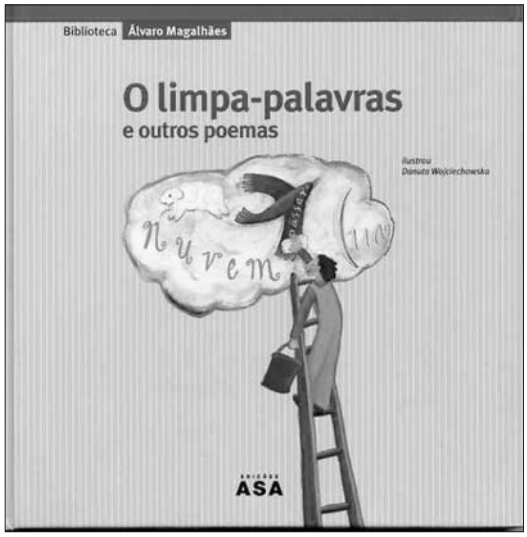
O alecrim
Foi plantado no xaxim.

A–A-Atchim!
Fez o espirro do Benjamin.

É de cetim
A fantasia do arlequim.

O papa-capim
Fugiu do jardim.

E assim
Este livrinho chega ao fim.
("Plim-plim", p. 84)



12.8. "Palavras que não servem para falar": uma leitura de *O Limpa-Palavras e outros poemas*, de Álvaro Magalhães[71]

José António Gomes (ESE-Instituto Politécnico do Porto)
Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro)
Sara Reis da Silva (Universidade do Minho)

Resumo: No presente ensaio, propõe-se uma leitura de *O Limpa-Palavras e outros poemas*, de Álvaro Magalhães, a partir da análise dos vectores temático-ideológicos e das estratégias discursivas mais relevantes nos poemas que integram esta colectânea poética. Contemplaremos, ainda, a dimensão simbólica de alguns elementos e uma referência aos intertextos que vão sendo activados pelos textos em análise. A componente ilustrativa será também alvo de atenção, sobretudo no que respeita às relações que estabelece com o texto verbal.

71. Ilust. Danuta Wojciechowska, Porto: Asa, 2000, 44 pp. (ISBN: 972-41-2349-9).

Abstract: This paper aims at presenting a reading of Álvaro Magalhães *O Limpa-Palavras e outros poemas*, pointing out the most relevant thematic lines and discursive strategies of its poems. Our analysis will also consider aspects related to the symbolic content of some specific elements as well as to the intertexts suggested by the texts. Illustration, namely its relationship with verbal text, will also be emphasised.

Palavras-chave: Álvaro Magalhães, *O Limpa-Palavras e outros poemas*, poesia infantil portuguesa.

Keywords: Álvaro Magalhães, *O Limpa-Palavras e outros poemas,* portuguese children's poetry.

"E para que servem palavras
que não servem para falar?
Servem para calar.
E servem para dançar
Quando a música é boa
E as levanta no ar."
(Magalhães, *O Brincador*).

Na literatura portuguesa para crianças e jovens, Álvaro Magalhães (Porto, 1951) é um dos autores de referência, tendo vindo a construir, desde os anos 80 do século XX, uma obra reconhecida[72] e mul-

72. Recorde-se que, em 1979, à obra *História com Muitas Letras* foi atribuído o 2º prémio da Associação Portuguesa de Escritores; em 1982, recebeu o mesmo galardão, com *Era uma Vez uma História*; e, em 1983, os 1º e 2º prémios, também da Associação Portuguesa de Escritores, com as obras *Isto é que Foi Ser!* e *Histórias Pequenas de Bichos Pequenos*, respectivamente. A estes juntou-se a atribuição do Prémio Calouste Gulbenkian (melhor texto do biénio 2001-2002) a *Hipopóptimos, uma história de amor*, texto que foi também seleccionado para integrar o projecto BARFIE (Books and Reading for Intercultural Education), uma iniciativa que visa a construção de uma biblioteca europeia composta por obras de reconhecida importância para a promoção da educação intercultural.

tifacetada, que integra a poesia, o conto[73], a novela juvenil[74], o texto dramático/teatro[75], entre outros. Recebidas não só pela crítica – tanto divulgativa, como académica –, mas também pelos leitores em geral de forma muito positiva, as suas obras têm sido alvo de um acolhimento e de uma atenção assinaláveis.

Inaugurada com a publicação de poesia "para adultos" e narrativas "para crianças", a escrita que Álvaro Magalhães dedica preferencialmente aos leitores infanto-juvenis ganhou um significado maior quando a esta se juntou a poesia para os mais novos. Com efeito, em 1984, a integração de quatro poemas[76] no conto *Isto é que foi ser!* parece indiciar o gosto de Álvaro Magalhães pela poesia, uma poesia "forte", envolvente e intensa, do mesmo tipo dos textos que compõem a colectânea poética *O Reino Perdido* (1986) e que se encontra também no volume que constitui o objecto de análise deste estudo.

O Limpa-Palavras e outros poemas (2000) foi distinguido pela APPLIJ – secção portuguesa do IBBY – como o melhor texto publicado em 2000 e 2001, tendo sido integrado na "Honour List" do Prémio Hans Christian Andersen de 2002. Diversos textos do volume em análise podem ser encontrados em manuais escolares de ciclos de ensino distintos. Os poemas "O Limpa-palavras" e "As Portas" integram a antologia, coordenada por José António Gomes,

---

73. *Vide*, por exemplo, os volumes *Contos da Mata dos Medos* (Assírio & Alvim/Câmara Municipal de Almada, 2003), *A Criatura Medonha (Novos Contos da Mata dos Medos)* (Câmara Municipal de Almada) e *Um Problema Muito Enorme (Novíssimos Contos da Mata dos Medos)* (Texto Editora/Câmara Municipal de Almada, 2008).

74. Cf. Os volumes da colecção de aventuras "Triângulo Jota", publicados com a chancela da Asa e já adaptados a uma série televisiva.

75. Muitos dos seus textos foram levados à cena pela Companhia de teatro portuense Pé de Vento. Sobre este assunto, *vide* José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva (2007) "Panorama Histórico do Teatro Para Crianças Português (séc. XX)", *in* Blanca-Ana Roig Rechou *et ali* (coord.) (2007). *Teatro Infantil. Do Texto Á Representación*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 123-169.

76. Estes poemas intitulam-se "Fala a Preguiça", "Canção do Buraco", "Canção do Avião" e "As Coisas". Todos, com a excepção do terceiro referido, ressurgem no volume poético comemorativo *O Brincador*.

Conto Estrelas em Ti (Campo das Letras, 2000) e Alice Vieira, responsável pela selecção dos textos que compõem *O Meu Primeiro Álbum de Poesia* (Dom Quixote, 2008), incluiu aí "Mistérios da Escrita". Mas talvez mais curiosa seja, ainda, a presença, em *Os Livros dos Outros*, de Vergílio Alberto Vieira (2006: 51), do poema "O Limpa-Palavras":

> Como aprendeu a varrer,
> Não diz, só faltava essa,
> Tudo deitar a perder
> É o que a si mesmo confessa?
>
> Agora, dar ao leitor
> O que tem na imaginação,
> Isso talvez, com amor,
> Sem qualquer obrigação.

"Prestando contas" ao título da obra de Álvaro Magalhães, como se lê numa nota paratextual no fim do livro, pode dizer-se que, num certo sentido, este poema anuncia dois dos eixos significativos fundamentais dos textos reunidos em *O Limpa-Palavras e outros poemas*: a imaginação e o prazer da partilha verbal.

Com efeito, na colectânea poética *O Limpa-Palavras e outros poemas*[77], obra que entremeia outras duas do mesmo género, *O Reino Perdido* (1986) e *O Brincador* (2005), o poeta prova, uma vez mais, a sua mestria no trabalho com as palavras, propondo associações imaginativas e insólitas, bem como uma pluralidade de sensações em torno da palavra, meio plural que possibilita a poetização de alguns dos grandes temas da literatura. Rui Marques Veloso (2002: 9), detendo-se precisamente na obra em estudo, considera como elementos recorrentes, responsáveis, em seu entender, pelo retomar do contacto com o leitor, "a vida e a morte, o tempo, o sonho, o poder da palavra e a importância dos pequenos nadas".

77. Neste trabalho, utilizaremos, como referência, a 5ª edição desta obra, datada de 2005.

O facto é que qualquer um dos oito poemas que integram *O Limpa-Palavras e outros poemas* parecem nascer da consciência de que as palavras são mágicas, plenas de uma força encantatória. Manuel António Pina (2002: 7), por exemplo, postula que:

> Na literatura de Álvaro Magalhães a palavra nunca é um mero instrumento, uma gasta mala transportando conceitos ou significações, mas antes um ser físico e semovente que o escritor permanentemente "limpa" da usura quotidiana e restitui à sua milagrosa capacidade de, mais do que nomear, criar mundos e sentidos.

O título escolhido para a colectânea, transpondo uma actividade "real" e física, apenas sugerida – limpar chaminés (?) – para o universo do imaterial e do metafórico, sinaliza, à partida, a superação do domínio do tangível, insinuando o aspecto imaginativo e colocando o leitor, desde logo, "no estado poético" que é, como diz Álvaro Magalhães (2002:5), o mesmo que "libertar crianças e adultos da prosa da vida".

E é, aliás, o que, desde logo, transparece no texto que abre e dá título à colectânea, um poema extenso – composto por sete estrofes, com número de versos e métrica variáveis –, construído com base na temática do valor e da funcionalidade das palavras, bem como dos cuidados que com elas devemos ter, porque a muitas delas é preciso "rasparlhes a sujidade dos dias / e do mau uso" (Magalhães, 2005a: 3). Na primeira pessoa verbal, o discurso cresce em torno da permanente reinvenção do sentido das palavras ou do "trabalho" delicado que estas reclamam, revelando aquilo que Manuel António Pina (2002: 7) apelida de "deslumbrado prazer da palavra". Aliando os sentidos real e imaginário, literal e metafórico e/ou conotativo e denotativo, o poeta privilegia um conjunto lexical que ora remete para um universo naturalista, num sentido mais lato, cósmico – como bosque, flor, céu, nuvem, mar, rosa, pedra, árvore, pássaro, entre outras – ora enfatiza a esfera da imaterialidade, fortemente simbólica e evocativa – solidão, luz, obrigado, adeus, frio, palavra, barco ou amor, entre outras –, que representa, na verdade, um dos aspectos transversais a toda a escrita de

Álvaro Magalhães. Estratégias discursivas como os paradoxos, as comparações e as metáforas, os paralelismos anafóricos, a adjectivação, frequentemente ante e posposta – como "leves palavras voadoras" ou "belas palavras lisas" –, e os jogos de binómios (noite/dia, longe/perto, liberdade/"prisão", por exemplo) sustentam a oscilação apontada. Além disso, como que a sugerir o gosto e o respeito irremediáveis pela palavra, e testemunhando a tendência metapoética do autor, observa-se, em "O limpa-palavras", uma espécie de circularidade estrutural, já que este texto abre e fecha com duas estrofes muito semelhantes, ambas igualmente perpassadas por uma indisfarçável melancolia:

> Limpo palavras
> Recolho-as à noite, por todo o lado:
> a palavra bosque, a palavra casa, a palavra flor.
> Trato delas durante o dia
> enquanto sonho acordado.
> A palavra solidão faz-me companhia.
> (Magalhães, 2005a: 3)
>
> Limpo palavras.
> A palavra búzio, a palavra lua, a palavra palavra.
> Recolho-as à noite, trato delas durante o dia.
> A palavra fogão cozinha o meu jantar.
> A palavra brisa refresca-me.
> A palavra solidão faz-me companhia.
> (idem, *ibidem*: 5).

Em poemas como "As portas" ou "O gato de louça", o nosso olhar é desviado até um espaço imaginário onde são desvendadas a essência, a relatividade e a beleza das coisas, domínio cuja revisitação só se torna possível a partir do elemento mágico que é a palavra (Riscado, 2001: 23). No primeiro texto, estruturalmente composto por sete partes, explicitamente numeradas e desiguais em extensão, o sujeito poético aproxima a palavra a uma chave ("palavra-chave") e é no desenvolvimento dessa metáfora, a partir da valorização da porta, elemento, por vezes, animizado, que assenta o discurso. O sujeito poético lança, pois, um olhar renovado e "para além do aparente" sobre a porta, interrogando o real e detendo-se na bipolaridade

que, como no caso da própria condição humana, caracteriza a sua existência. Do registo sensorial, por vezes, sinestésico, e marcado pelo jogo antitético, bem como do recurso à metáfora sugerida, emergem, na verdade, vários motivos fundamentais da escrita de Álvaro Magalhães: o eu interior / o eu exterior; o eu / o Outro; alegria / tristeza; "companhia" / solidão; aparência / essência; entre outros. O poema é, pois, dominado por uma sucessão de jogos, vários deles também de raiz simbólica. No "elogio" das virtudes das portas, o texto corporiza algumas associações simbólicas como a porta enquanto "lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas (…)" (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 537) ou, ainda, como meio de acesso a uma realidade "superior":

> Para chegar a outro mundo,
> a qualquer mundo,
> basta abrir uma porta. (…). //
>
> Sem portas nada acontecia. (…)
> E não nasciam nem morriam pessoas
> porque para nascer e para morrer
> também é preciso passar uma porta.
> (Magalhães, 2005a: 7 e 9).

O poema "O gato de louça", numa primeira leitura, coloca em evidência o apreço do eu poético pela espécie felina, um animal que, com o hipopótamo (presente em vários momentos da escrita do poeta), por exemplo, participa de um verdadeiro código simbólico[78]. Mas a esta interpretação imediata cumpre juntar uma outra, mais metafórica e simbólica até, se se tiver em atenção os múltiplos paradoxos e jogos antitéticos que parecem sustentar toda a construção poética. Na verdade, este gato aparentemente sem vida escondia em si uma vitalidade imperscrutável. Temáticas como estatismo/dinamismo, aparên-

78. Releia-se, também, a este propósito o poema "O mesmo rapaz de sempre", incluído na colectânea em estudo.

cia/essência, invisível/visível, sonho/realidade, corpo/alma e, até, vida/morte atravessam este texto poético.

Já em "A ilha do tesouro", multiplicam-se, desde o início, os elementos semânticos que remetem para o hipotexto literário/clássico (releiam-se, por exemplo, os vários segmentos textuais, registados a itálico, transpostos do referido intertexto endoliterário). É curioso recordar que, em entrevista a Manuela Maldonado e referindo-se aos seus passos iniciais na literatura, Álvaro Magalhães lembra que o primeiro livro de "verdadeira literatura" que conheceu foi *A Ilha do Tesouro*, de Stevenson, acrescentando que "este encontro acendeu o [seu] meu fogo de leitor". Neste poema, a identificação que o sujeito poético estabelece entre um tesouro e um livro e, consequentemente, como se verifica logo na primeira estrofe, entre o ouro e as palavras[79], serve de ponto de partida para a evasão imaginativa no tempo e no espaço. Do presente "nocturno", adulto, solitário e preso ao real, ao passado da infância ou da adolescência – "e eu era o rapaz da estalagem" (Magalhães, 2005a: 4) –, sedento de aventuras e de viagens, expectante de perigos, dominado pela curiosidade e pela esperança, este poema parece revelar o percurso vivencial do eu lírico. A descoberta do eu, motivada pela referida oposição temporal, e a dúvida são balizadas pela memória e pelo imaginário e alguns dos elementos lexicais nucleares, como mar e viagem, imprimem ao texto um simbolismo que permite a referência às ideias transformação[80], mudança interior ou procura[81].

---

79. Acrescente-se, ainda, a ideia de livro, leitura e literatura como formas de desprendimento do real e de sonho.

80. Cf. O mar é "símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa: lugar de nascimentos, transformações e renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal. Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte" (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 439).

81. Cf. "O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se, no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, na procura e na descoberta dum centro espiritual. (…) A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de deslocação local. Segundo Jung, indica uma insatisfação, que leva à procura e à descoberta de novos horizontes" (idem, *ibidem*: 690-691).

"O guarda-redes míope" testemunha, uma vez mais, a capacidade imaginativa do poeta, que, associando uma leve melancolia e um fino humor, recria uma situação (cenário, personagens, etc.) reconhecível pelo pequeno leitor, suscitando simultaneamente uma reflexão de maior alcance. Num registo que alia, com particular originalidade e especial capacidade de captação da atenção do receptor, o poético e o narrativo/dramático, a seriedade e o humor, o vivido e o sonhado, o objectivo e o subjectivo e, ainda, o humano e o animal, este longo texto parece, assim, consubstanciar um dos "lugares" habituais na poesia de Álvaro Magalhães: o elogio do sonho como meio iluminado de fuga à escuridão do real.

À dimensão considerável que caracteriza os textos da colectânea em estudo opõe-se a brevidade e a concisão de "Mistérios da escrita", poema que se distingue por uma invulgar densidade poética. O poder criador da palavra, passaporte também para o universo da imaginação, é o mote de um discurso marcado por uma sensibilidade, decorrente também da aliança fecunda entre o natural e o poético. Escrever – "Escrevi a palavra flor" – é, aqui, a matriz da vitalidade – "Um girassol nasceu" –, acto de beleza, um apelo ao crescimento e uma forma de evasão ou de desprendimento do real "tocável" – ou de convite à evasão ou ao desprendimento pela escrita ou pela leitura:

> Depois cresceu até ficar
> com a ponta de uma pétala
> fora da natureza.
> (Magalhães, 2005 a: 23).

A "história" que podemos ler em "O mesmo rapaz de sempre" materializa um dos veios temáticos do apreço de Álvaro Magalhães. Trata-se da associação e da diluição de fronteiras entre o humano e o animal, aspecto muitas vezes associado à metamorfose, apenas realizável no espaço onírico, um tópico que, aliás, perpassa outros textos do autor – releiam-se, por exemplo, o conto *Hipopóptimos Uma História de Amor* (Asa, 2001) ou a peça de teatro *Todos os Rapazes são Gatos* (Asa, 2004). Neste poema, o sensorialismo que encerra o

acto infantil/animal de subtrair e comer uma maçã parece transcender a norma adulta. As expressivas comparações da atitude infantil com os comportamentos típicos de certos animais – um gato, um tigre, um jaguar, um rato, um gamo, uma cabra montês, etc. –, além de vincarem o dinamismo e a vitalidade da figura central do texto, sublinham a sua condição espontânea e naturalmente instintiva:

> No fim de tudo era um rapaz,
> o mesmo rapaz de sempre:
> um magnífico animal.
> (Magalhães, 2005a: 27).

O título do último poema da colectânea, "Aniversários", parece sugerir, à partida, as ideias de tempo, vida e, também, de celebração, aspectos que, na verdade, são nucleares tanto neste texto como na generalidade do universo literário de Álvaro Magalhães. O poema organiza-se em sete secções, distinguidas numericamente e valorizando, cada uma delas, um ser e/ou um elemento diferente. Assim, as abelhas, micróbios "como as amibas", tartarugas, os mortos, os anões, "um segundo" e os "anos" servem de pretexto para interrogação do real e para a poetização de tópicos tão complexos como, por exemplo, a brevidade e a fugacidade da vida, nas duas primeiras partes, a inutilidade da vida "apressada", na terceira, a morte (?), na quarta, ou a vivência amorosa, na sexta parte. O tempo e a sua fugacidade, bem como a vida, a transitoriedade e a irreversibilidade que lhe são inerentes, temáticas literárias "clássicas", existenciais, até, ganham neste poema uma forma invulgar e viva, propondo indirectamente ao leitor, como se verifica em outros momentos da escrita de Álvaro Magalhães, que ultrapasse o imediato, o contingente, o objectivo ou o que se capta apenas com o olhar. Estes eixos significativos são sugeridos a partir da reiteração de vocábulos dos campos semânticos a que aludimos. Veja-se, por exemplo, a frequência de lexemas como "ano", "dia", "segundo", "meses", "minutos", "segundos", "eternidade" ou "relógio". Acresce, ainda, a ideia de que o ser humano é uma súmula de tempo, entendido aqui também como

memória, aspecto que a vertente pictórica recria com particular originalidade. Note-se que a componente ilustrativa e os elementos de pormenor que a integram – sol, lua, relógio e ampulheta – gravitam em torno das linhas ideotemáticas mencionadas e orientam o receptor no sentido de uma leitura que valorize os motivos referidos.

Na verdade, em *O Limpa-palavras e outros poemas*, facilmente se sente que "Jogando com palavras, conceitos e sons, alguns (…) textos são autênticas provocações que estimulam o leitor para a leitura do insólito e do banal através dos códigos do humor e da "razão" poética" (S./n.: 2002: 12). Pautados por um discurso pleno de reiterações e de alguns paralelismos anafóricos – como no primeiro poema –, de jogos semânticos, de uma certa coloquialidade e de uma feição oralizante – como nas expressões "Com mil diabos!" (Magalhães, 2005a: 14), "caladinho como um rato" (idem, *ibidem*: 25) ou "Ora bem" (idem, *ibidem*: 29) –, de um tom frequentemente cómico – "Com vinte dias de vida / Uma abelha está acabada: / é uma *a*velha" (idem, *ibidem*: 33) ou os anões "fazem aninhos", enquanto os gigantes "fazem anões" (idem, *ibidem*: 35) – e de uma adjectivação muito expressiva, os textos de *O Limpa-palavras e outros poemas* detêm-se em temas tão significativos como o tempo, a existência e a memória ("Aniversários"); o livro como tesouro e como viagem ("A Ilha do Tesouro"); a criação literária ("Mistérios da Escrita"); a ténue fronteira entre o real e o imaginário ("O guarda-redes míope") e, até, o sentimento amoroso (por exemplo, na sexta parte do poema "Aniversários"). A espessura dos textos nasce de um olhar atento a pormenores e de uma atitude original, particularmente sensível, perante a vida, por vezes elogiada e quase sempre interrogada, aspectos que, associados a outros, como a própria dimensão textual considerável, as marcas de narratividade, em alguns casos, até, de (para)teatralidade, e, muito especialmente, o recurso frequente ao paradoxo, singularizam a poesia de Álvaro Magalhães, afastando-a de certas tendências reconhecíveis na escrita poética portuguesa para a infância.

Da autoria de Danuta Wojciechowska, tendo-lhe sido também atribuída uma Menção Honrosa no Prémio Nacional de Ilustração

2000, a delicada componente visual desta colectânea revela a já reconhecida capacidade da ilustradora de captar não só alguns dos veios ideotemáticos estruturantes dos poemas, mas também certos elementos simbólicos mais marcantes. Com efeito, as tensões real-onírico e material-imaterial substantivam-se visualmente através de uma certa fluidez de formas e de uma série de associações cromáticas surpreendentes – quase sempre com cores fortes e luminosas –, baseadas em diversos tons de azuis, amarelos, laranjas e vermelhos. O dinamismo e uma espécie de mescla topológica, representada na junção contrastiva da noite e do dia (por exemplo, na ilustração que precede o poema "Aniversários") ou no cruzamento das dimensões verosímeis e fantásticas – tantas vezes "pintadas" a partir da representação do voo, por exemplo são alguns dos traços visuais mais evidentes da colectânea. Neste livro, observa-se, pois, a prevalência, ainda que com expressivas marcas de inovação, de algumas das constantes do trabalho plástico de Danuta.

O Limpa-Palavras e outros poemas é uma das obras-chave na afirmação do lugar de destaque que Álvaro Magalhães alcançou no panorama literário infanto-juvenil português. Percorrendo espaços literários situados entre a poesia e a narrativa para os mais pequenos (por exemplo, com o premiado *Hipopóptimos – Uma História de Amor*), as séries juvenis (a conhecida colecção "Triângulo Jota") e o teatro, o autor de *O Reino Perdido* revela-se também, em *O Limpa-Palavras e Outros Poemas*, autor de um livro referencial da poesia portuguesa para todas as idades, um sensível "amador" das palavras, reconhecendo as suas faces plurais, limando os seus ângulos mais ou menos agrestes, "raspando-lhes a sujidade dos dias / e do mau uso" (Magalhães, 2005a: 3), fazendo-as abraçar novos mundos e envolvendo-nos (envolvendo-se também) nas suas cores e nos seus cheiros sempre renovados.

Referências bibliográficas

«Aspectos inéditos de… (Conversa com Álvaro Magalhães – provocada por Manuela Maldonado» – retirado de http://www.boasleituras.com/alvaro/indexinterior.asp, no dia 12 de Fevereiro de 2009.

Chevalier, Jean e Alain **Gheerbrant** (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema.

Gomes, José António (1993), *A Poesia na Literatura para a Infância*, Porto: Asa.

— (2008), "A poesia – ou o achado reino – de Álvaro Magalhães", *in No Branco do Sul as Cores dos Livros* (Actas do Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, Beja, 2005 e 2006), Lisboa: Caminho, pp. 352-364.

Magalhães, Álvaro (2000), *O Reino Perdido*, ilustrações de Manuela Bacelar, Porto: Asa. 3ª ed. 1ª ed. 1986).

— (2002), "Poesia e Prosa", *in CRILIJ* (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), nº 2, Junho, pp. 3-6.

— (2005a), *O Limpa-palavras e outros poemas*, ilustrações: Danuta Wojciechowska, Porto: Asa. 5ª ed. 1ª ed. 2000.

— (2005b), *O Brincador*, ilustrações de José de Guimarães, Porto: Asa. Edição especial comemorativa dos 25 anos de vida literária do autor.

Pina, Manuel António (2002), "Um Inventor", *in CRILIJ* (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), nº 2, Junho, p. 7.

Ramos, Ana Margarida (2008), "Movimento e Luz: A criação de imagens de Danuta Wojcieshowska", *in* Ju Godinho e Eduardo Filipe, *Ilustrações.PT – Ilustração Portuguesa Contemporânea para a Infância (Catálogo)*, Lisboa: DGLB-Verpraler, p. 132.

Riscado, Leonor (2001), "*O Reino Perdido* e *O Limpa-Palavras e outros poemas*" (recensão), *in Malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, nº 5, abril, pp. 23-24.

Silva, Sara Reis (2008), "O jogo do real e do imaginário em Álvaro Magalhães: 'a delicadeza na percepção do mundo", *in No Branco do Sul as Cores dos Livros* (Actas do Encontros sobre Literatura para Crianças e Jovens, Beja, 2005 e 2006), Lisboa: Caminho, pp. 312-327.

S./n. (2002), "Bio-bibliografia de Álvaro Magalhães (Em Foco)", *in CRILIJ* (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), nº 2, Junho, pp. 12-13.

Veloso, Rui Marques (2002), "O culto da palavra e o sonho", *in CRILIJ* (Boletim do Centro de Recursos e Investigação sobre Literatura para a Infância e Juventude), nº 2, Junho, pp. 8-9.

12.9. *Pupuan trapua*[82] babesa eskatzen poemen bidez

Xabier Etxaniz Erle
Manu López Gaseni
(Euxkal Herriko Univertsitatea – Universidade do País Vasco)

Laburpena: Poema liburu hau, 2005eko Euskadi HGL saria irabazi zuena, bi multzotan banaturiko 84 poema ezberdinez osaturik dago. Sinpletasuna, ahozko tradizioa, jolasa (hitzen bidezkoa nahiz literatur tekniken bidezkoa), musikalitatea eta umorea (absurdoa edo *nonsense*ren eraginpekoa ere) dira Xabier Olasok erabilitako zutabeak poema liburu hau eraikitzeko, tradiziotik gaur egungo gizartera zubia egiten duen lan hau egiteko.

Abstract: This book of poems, winner of the Euskadi LIX Award in 2005, gathers eighty four poems of diverse influence into two big groups. Simplicity, oral tradition, games (both because of words and the use of literary techniques), musicality and humour (with some influence of the absurd) constitute the main pillars on which

82. Iruñea-Pamplona, Haur Literatura saila, 3. zenb., 2004, 94 or. (ISBN: 84-7681-409-7).

Xabier Olaso has created this book of poems which closes together traditional literature and the current world.

Hitz gakoak: tradiziozko literatura, umorea, modernitatea.

Key words: humour, modernity, traditional literature.

Xabier Olasok 1996an argitaratu zuen bere lehen poesi liburua: *Gauaren magalean* (Berminghan, 1996), Iparragirre saria jaso zuen poema liburua eta argitaletxe txiki baten eskutik plazaratu zena.

Ohiko bide komertzialetatik at, Olasok bost poesi liburu argitaratu ditu helduentzat 1996 eta 2001 bitartean, guzti guztiak literatur sarien ondoren plazaraturiko lanak. Eta garrantzitsuena, zalantzarik gabe, Arabako Foru Aldundiak ematen duen Ernestina de Champourcin saria *Ariaren Hariak* (Arabako Foru Aldundia, 1998) lana delarik. Liburuaren izenburuan bertan nabari daiteke Olasoren obran hain garrantzitsua den hitz jokoa, hitzekin jolas egiteko gogoa.

2001. urtean Xabier Olasok lehenengo aldiz argitaratzen du bere lan bat argitaletxe komertzial batean eta Haur Literaturako lan bat izango da, *Auskalo! (Igarkizunak eta aho-korapiloak)* (Pamiela, 2001) izenburuak berak adierazten duen bezala igarkizun eta aho-korapilo bilduma bat. Lan horren ondoren beste hiru liburu argitaratu ditu HGLn, horien artean hemen komentatzen ari garen *Pupuan trapua* (Pamiela, 2004), Euskadi HGL saria erdietsi zuen lana eta 2007an Centro de Lingüística Ateneak edizio elebidunean plazaratu zuen Madrilen: : *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa*.

Lanaren izenburua euskal esaera zahar batean du jatorria: "Bost xentimoko pupua, hamar xentimoko trapua", hain zuzen; eta bertan islatzen da zenbait haurrek duten babes beharra, zainduak, mimatuak eta maitatuak izateko beharra. Zauri, eraso, kalte baten aurrean neska-mutilak helduaren erantzuna espero du, babes handiagoa; beraie-

kin gaudela, guretzat –helduontzat- garrantzitsuak direla adierazten duten jarrerak, alegia. Juan Kruz Igerabidek edizio elebidunaren hitzaurrean adierazten duen bezala: "Urratu baten minagatik maina handiak egin eta trapu handi samarrez estaltzeko eskatzen dutelarik haurrek (bost xentimoko pupua, hamar xentimoko trapua), bizitzaren aurrean babesik gabe daudela adierazten digute, eta izutzen dituzten gertakarien aurrean babesa eskatzen" (Igerabide, 2007: 14).

Olasok, ahozko tradizioaren jakitun, literatura darabil, herri jakituria, haurrak babesteko eta horretarako herri ipuinen eta kontakizunen balioetan lagunduko da, horretan eta hunkitzen herri poesiaren bidez, P. Cerrillok dioen bezala poesiak zera eragin behar baitu gugan: "conmovernos o emocionarnos, para hacernos pensar o vibrar" (Cerrillo, 2004: 13).

Pupuan trapua liburuak 84 poesia biltzen ditu bi multzo nagusitan banaturik; alde batetik "Esna irauteko poemak" ditugu. Bertan 59 poesia jasotzen dira, oso estilo eta tematika ezberdinekoak; multzoari amaieran dugun poesia da, hain zuen, liburuari izenburua ematen diona:

Pupuan trapua
Urratu zait belauna,
odol ttanta bat txirrist,
negarraren negarrez
muki-kandelak zintzilik.
    bat, bi, hiru
    lau eta bost
bost xentimoko pupua
    sei, zazpi, zortzi
    bederatzi eta hamar
hamar xentimoko trapuaz
sendatu zait niri.
Harro nago nire pupuaz
eta harragoa nire trapuaz.

Bigarren multzoa, berriz, "Lotarako kanta-kontuak" izenekoa eta 25 poesiaz osaturik dugu eta poesia hauetako askok lo-kanta herrikoien eragin eta jatorri nabarmena dutela esan dezakegu.

Agian hauxe izango litzateke Xabier Olasoren haur poesiaren ezaugarri nabarmenetako bat, tradizioaren eragina, ahozko literaturaren presentzia. Idazlana osatzen duten poemetan nabariak dira herri kanta eta poemen aldaerak, "Talo bat, txalo bat" poeman gertatzen den bezala, egileak herri bertso ezagunetan oinarrituz "Txalo-pin-txalo / Txalo eta txalo" bere aldaera egin baitu, bere interes eta nahien arabera: "Txalo-pin-txalo / Talo-pin-talo".

Gauza bera gertatzen da "Bolon bat eta bolon bi", "Iosu musu" edo "Loa loa" sehaska-kantetan ere. Hona hemen, esaterako, "Loa loa" sehaska-kanta ezagunaren hasiera eta ondoan Xabier Olasoren poemarena:

Sehaska-kanta
Loa, loa txuntxurrun berde
loa, loa masusta.
Aita guria Gasteizen da
ama mandoan hartuta.

Poema
Loa, loa martxuka eder,
Loa, loa, kuttuna,
Aita zureak ereitten dabil,
Ama zurekin, ttunttuna.

Herri literaturaren eragin hau ez da poemetara edo kantetara mugatzen; Olasok bestelako elementuak ere erabiltzen ditu bere poemetan, hala nola sorginen hizkera: "hurrup eta klik, ikimilikiliklik" (38. or.), edo "obabatxoa" (70. or.), espresioa, lo-kanta herrikoi batean duena bere jatorria eta B. Atxagak erabili zuena bere fikziozko lurraldea sortzeko; edo herri sineskeriak, kukua lehen aldiz entzutean dirua sakelan izanez gero urte horretan diru arazorik izango ez duzula dioena bezalakoak:

Kiriketan dabil,
kuku eta kuku,
orain aurrean,
orain atzean.

Eta nik dirurik ez
sakelean! (21. or.)

Edozein modutan, herri tradizioak poema liburu honetan pisu handia izanda ere, badira beste elementu batzuk kontuan izan beharrekoak idazle honen obra aztertzerakoan, hala nola hizkeran sinpletasuna, umorea eta jokoa.

"Maitasun eskutitzak" dugu arestian aipaturikoaren adibide garbia. Txipiroiek uhinei idazten dizkieten maitasun eskutitzek G. Rodariren binomio fantastikoa gogorarazten digute; eta gauza bera gertatzen da "Kopetaraino nago" poemarekin non Rodariren beste proposamen bati kasu eginez hitzak zentzu hertsian hartzen baitira. Umorea, jakina, interpretazioetan dago presente:

Oraindik ere,
haserretzen denotan
"kopetaraino nago!" esan ohi du,
mahaspasa ematen du! (56. or.)

Zenbakien erabilerak letren ordez (Ra1eko, "Rabateko" esan nahi izateko) "Ate joka" poeman, edo aho-korapiloen erabilerak "Bi kika" poeman, esaterako, laguntzen dute umore, joko kutsua ematen poema liburuari, dibertigarria egiten liburua. Alde horretatik nabarmena da egileak igarkizunak eta aho-korapiloak egiten duen esperientzia (kontuan izan 2001ean argitaraturiko liburua), eta liburuari amaiera ematen dion poesia, "Musuzapia", igarkizunen jolasean oinarritzen da, izan ere hitz horren baitan dauden beste bi hitzek –"musu"k eta "zapi"k- duten esanahietan oinarritzen da egilea poema egiteko:

Oherakoan,
musuzapia eskatu zenidan,
eta nik erdizka baizik
ez nuen zure eskaria bete:
musu eman nizun
zapirik ezean. (90. or.)

Umorea ere presente dago hainbat poematan. "Urrats handiak" dugu horren adibide argia; bertan nabariak da *nonsense*ren eragina, umorearen presentzia haur poesian. Poemak aiton bilakatu den haur baten kasuan kontatzen du, bera aitona bilakatu eta "gurasoak, ordea, / bi haur ziren sehaskan"; zentzugabea, jokoaren zentzua ageri da poeman A. Pelegrinek dioen bezala: "el tema de el mundo al revés es analizado en la poesía oral teniendo presente la fascinación del niño por el juego de los contrarios, el sinsentido, el *non sense* y el disparate" (Pelegrin, 1996: 10).

Beste zenbait kasutan Olasok haurren artean hain arrakastatsuak diren kontu eskatologikoetara jotzen du: SI eta DO / kaka eta mokordo" (37. or.) edo "Katilu zaharra" poema; txistetara ere jotzen du: "Izotz-koskor" poeman bezala, edo esajerazioetara:

> **Fu!**
> Haurraren lehenengo urtea:
> txokolatezko mendiak
> puntaren punta kandela.
> Bat, bi, hiru eta…
> Fu!
> Mundua ilunpetan utzi du. (46. or.)

J. K. Igerabidek zioen "poema-liburu hau oihartzun-kutxa bat" dela (op. cit.: 18); eta irakurleak, hain zuen, horixe igartzen du tradizioaren, jokoaren, herri kulturaren presentzia; baina horien guztien ondoan ere aurki ditzakegu bestelako eraginak, haiku japoniarrenak bezalakoak adibidez, motz, sinple, hunkigarriak:

> Nora ote doa
> Izarren dirdira?
> Zure begiñoak
> erantzunak dira (82. or.)

edo beste hau,

Bete-betean
Ateri da negarra
Zure begietan
Euria dihardu orain,
Bete betean (86. or.)

Haiku japoniarrek, bestelako korronteek eta jarrerek bezala, gero eta indar handiagoa dute euskal haur eta gazte literaturan, J. K. Igerabideren lanaz mintzo ginen beste batean aipatu genuen bezala: "Euskal aho-tradiziotik eta haiku japoniarretatik jaso baditu ere (eraginak), Europako hegoaldeko literaturek, Espainiako poesia kultuak eta tradizio anglosaxoiko *nursery rhyme* eta *limerick* direlakoak ere isuri dituzte beren urak euskal poetaren emarira" (López Gaseni, M. eta X. Etxaniz, 2005: 79).

Landutako sinpletasun hori, tradizio japoniarra edo anglosaxoia gogorarazten digun sinpletasuna, presente izan da beti egilearen obran. Felipe Juaristik, esaterako, *Datak eta posdatak* liburuari eginiko kritikan honako hau zioen:

> Es un libro de estructura simple, pero eso no quiere decir que sea un libro simple, a menudo, y todos los escritores lo saben, la simplicidad (esa facilidad aparente y externa) es el estilo más difícil de conseguir. (…) La mayoría de ellos tienen mucho humor, están cargados de ironía. Están bien pensados, dirigidos al raciocinio, más que al sentimiento. Son breves, no puede ser de otro modo. Y ahí (en su brevedad) es donde un poema muestra su calidad.

Aztertzen ari garen lanari ederki lotzen zaion komentarioa, hain zuzen.

Beste alde batetik bada azken hanka bat idazleak erabiltzen duena, idazleak erabiltzen duena bere sorkuntzan: musikalitatea. Horretarako hizkera zabal eta aberatsa darabil, baina baita sinplea ere, onomatopeia ugarirekin batera soinu sentsazio atsegin eta musikala lortuz, "Otsoa eta atsoa" poeman gertatzen den bezala, bertan amona ikaratuak hitz totelka mintzo baitzaigu antzeko soinuko hitzak lotuz: atso, otso, hutsa, hotz, hitza, hautsa, etsi, atzo.

Otsoak ikusi du atsoa,
atsoak ikusi du otsoa,
otsoa motel,
atsoa totel:
atso, otso, hutsa,
hotza,
hitza, hautsa, etsi,
atzo (55. or.).

Cerrillo irakasleak zera zioen: "El poema exige una lectura en voz alta, que nos obligue a fijarnos no solo en las letras, en las palabras, en las oraciones y en sus significados, sino también en sus sonidos y en sus silencios" (op.cit.: 27). Ba, Olasoren obra irakurtzeko, entzuteko poesia dugu, begietatik sartzeko baina, batik bat, belarrietatik. Erritmoak, musikalitateak, hitz jokoek… elementu hauek guztiek giro bat lortzea dute helburu, haurrak goza dezan entzuten ari denarekin.

Helburu hori lortzearren Olasok bestelako poema batzuk ere erabiltzen ditu, luzeagoak, narratibaren mugetatik hurbilagoak, istorio ezberdinak kontatzeko -umore kutsukoak kasu gehienetan-. Horren adibideak dira "Erroskila nola asmatu zen" poema, edo arestian aipatutako "Maitasun eskutitzak" edo beste labur batzuk hona hau bezala:

Sagarrarena
Sagar batek esan zidan:
"Har nazazu, jan nazazu,
jan nazazu lehenbailehen".
Beste ahots bat entzun zen:
"Etzazu har, etzazu jan,
mesedez, otoi, arren".
Sagar barruko hartxoa zen (29.or.).

Beste poema batzuk, aldiz, txiste izatetik hurbilago daude, "Oihartzuna" poema, esaterako.

Modu batean edo bestean Olasok irakurlea gozaraztea bilatzen du poemen musikalitatearen edo gaien bidez. J. Kortazarrek (2007: 74) euskal narratibaz hitz egitean zera aipatzen zuen: "Nire ustez, euskal narratzaileek erabiltzen duten estrategia bat, polifoniaren falta ordezkatzeko, hain zuzen, nobela beraren generoen nahasketa da";

Olasok ere estilo, gai, teknika… ugari erabili ditu poema liburu hau egiteko. *Pupuan trapua* liburuan argi eta garbi adierazten zaigu herri literaturak gaur egungo poesian duen garrantzia; eta gorabeherak izanik ere liburu hau antzinako literatura erabiliz gaur egungo literatura modernoaren adibide garbia dugu, lehenaren eta geroaren arteko zubia.

Tradizioa, antzinako kultura, ahozko literatura berreskuratu behar dugula behin eta berriro errepikatzen eta esaten zaigun garai honetan hau bezalako lanak guztiz beharrezkoak dira, oinarrizkoak, eta horixe izan zen, zalantza barik, epaimahaiak erabilitako arrazoietako bat Euskadi saria emateko lan honi.

Erabilitako bibliografia

Cerrillo, Pedro (2004), *¿Dónde está el niño que yo fui?*, Madrid: Akal.

Igerabide, Juan Kruz (2007), "Bost xentimoko pupua, hamar xentimoko trapua. Una pupa de cinco céntimos, un trapo de diez céntimos", en X. Olaso, *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa* (2007), Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, pp.12-21.

Kortazar, Jon (2007), *Postmodernitatea euskal kontagintzan,* Donostia: Utrisque Vasconiae.

López Gaseni, Manu eta X. **Etxaniz Erle** (2005), *90eko hamarkadako Haur eta Gazte Literatura*, Iruñea: Pamiela.

Olaso, Xabier (2007), *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa*, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

Pelegrín, Ana (1996), *La flor de la maravilla*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Poemas contra o desvalimento: *Pupuan trapua*[83], de Xabier Olaso

Xabier Etxaniz Erle
Manu Lopez Gaseni
(Euxkal Herriko Univertsitatea – Universidade do País Vasco)

Resumen: Este poemario, gañador do premio Euskadi de LIX 2005, agrupa en dous grandes bloques oitenta e catro poemas de moi diversa influencia. A sinxeleza, a tradición oral, o xogo (tanto polas palabras como pola utilización de técnicas literarias), a musicalidade e o humor (con certa influencia do absurdo) constitúen os principais piares sobre os que Xabier Olaso creou este poemario que achega a literatura tradicional ao mundo actual.

Abstract: This book of poems, winner of the Euskadi LIX Award in 2005, gathers eighty four poems of diverse influence into two big groups. Simplicity, oral tradition, games (both because of words

83. Iruñea-Pamplona, col. Haur Literatura, nº 3, 2004, 94 pp. (ISBN: 84-7681-409-7). As traducións dos poemas ao castelán proceden da edición: *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa*, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007, 230 pp. (ISBN: 978-84-95855-81-7).

and the use of literary techniques), musicality and humour (with some influence of the absurd) constitute the main pillars on which Xabier Olaso has created this book of poems which closes together traditional literature and the current world.

Palabras clave: humor, literatura tradicional, modernidade.

Key words: humour, modernity, traditional literature.

Xabier Olaso publicou o seu primeiro libro de poesía en 1996: *Gauaren magalean* [No regazo da noite] (Berminghan, 1996), un poemario que recibiu o Premio Iparragirre e que foi publicado por una pequena editorial.

Lonxe das canles comerciais habituais, Olaso publicou entre 1996 e 2001 cinco libros de poesía para adultos, todos eles tras gañar cadanseu premio literario. O máis importante, sen dúbida, o Premio Ernestina de Champourcin da Deputación Foral de Álava por *Ariaren Hariak* [Os fíos do devir] (Deputación Foral de Álava, 1998), no que Olaso mostra xa dende o mesmo título da obra a súa tendencia ao xogo de palabras.

No ano 2001 por primeira vez publica unha obra nunha editorial comercial, e faino no ámbito da Literatura Infantil, concretamente cun libro de adiviñas e trabalinguas: *Auskalo!* (*Igarkizunak eta ahokorapiloak*) [Vai ti saber! (Adiviñas e trabalinguas)] (Pamiela, 2001). Posteriormente publicou outras tres obras de LIX entre as que destaca o poemario *Pupuan trapua* (Pamiela, 2004), obra coa que obtivo o Premio Euskadi de LIX e que no ano 2007 a editorial Centro de Lingüística Aplicada Atenea publicou nunha edición bilingüe: *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa*.

O título da obra procede dun antigo refrán vasco que di "Bost xentimoko pupua, hamar xentimoko trapua", é dicir, "una pupa de cinco céntimos, un trapo de dez céntimos" e que reflicte a necesida-

de dalgúns nenos de sentírense protexidos, aloumiñados, amados. Ante unha ferida, un ataque, un dano, o neno ou a nena requiren unha resposta maior, unha maior protección, unha demostración, en definitiva, de que estamos con eles, de que os coidamos e son moi importantes para nós. Como moi ben indica Igerabide na introdución da edición bilingüe "los niños (…) nos están ofreciendo una metáfora de su desvalimiento vital y de la necesidad de sentirse a cubierto de las inclemencias de la vida que los asustan" (Igerabide, 2007: 15).

Olaso, coñecedor da tradición oral, recorre á literatura, á sabedoría tradicional para protexer aos nenos no seu desvalimento, apoiándose para iso nos contos populares, nas lendas e na poesía popular e logrando "conmovernos o emocionarnos, para hacernos pensar o vibrar", tal e como indica P. Cerrillo (2004: 13) que debe facer a poesía.

Pupuan trapua reúne oitenta e catro poemas divididos en dous grandes bloques; por unha parte, "Esna irauteko poemak" ("Poemas para estar despierto"), que recolle cincuenta e nove poemas moi diversos en canto ao estilo e á temática entre os que está, xustamente o último deles, o poema que lle dá título ao libro.

Un trapito en la pupa
Una pupa en mi rodilla
ha pintado colorado
el paisaje de mi piel;
una gotita de sangre
corre por él.
Una, dos, tres,
cuatro…
es una pupa de un cuarto,
cinco seis, siete, ocho,
nueve…
que se curarán a su vez
con un trapito de diez.
Dicen que estoy más bonito
con mi pupa y mi trapito.

O segundo bloque de poemas constitúeo "Lotarako kanta-kontuak" ("Canciones y poemas para dormir") con vinte e cinco poemas, moitos con claras referencias e influencias das nanas populares vascas.

Talvez sexa esta unha das características da poesía infantil de Olaso, a súa mirada constante á tradición. Ao longo dos poemas que compoñen a súa obra podemos apreciar variacións de cancións ou poemas populares, como é o caso de "Talo bat, txalo bat" ("Torta y tarta"), poema no que o autor xoga cos coñecidos versos tradicionais "Txalo-pin-txalo / Txalo eta txalo" cambiándoos co obxectivo de adecualos aos seus intereses: "Txalo-pin-txalo / Talo-pin-talo".

O mesmo ocorre coas nanas "Bolon bat eta bolon bi" ("Aserrín, aserrán…"), "Iosu musu" ("Ajilimójili") ou "Loa loa" ("Duerme, duerme…").

Como mostra disto segue o inicio da coñecida nana popular "Loa loa", xunto co inicio do poema escrito por Xabier Olaso:

Nana popular
Loa, loa txuntxurrun berde
loa, loa masusta.
Aita guria Gasteizen da
ama mandoan hartuta.

Poema
Loa, loa martxuka eder,
Loa, loa, kuttuna,
Aita zureak ereitten dabil,
Ama zurekin, ttunttuna.

As influencias da literatura tradicional non só se refiren a textos coñecidos. Olaso recorre á linguaxe das bruxas, "hurrup eta klik, ikimilikiliklik" (p. 38), á expresión "obabatxoa" (p. 70) procedente dunha nana popular e da cal se serviu B. Atxaga para crear o seu territorio imaxinario, ou as supersticións populares como aquela que di que se cando escoitas por primeira vez no ano o cuco tes algo de diñeiro no peto, non terás problemas económicos ao longo dese ano.

Juega al escondite:
-¡Cucú!
-¡Ahora estás detrás!
-¡Cucú!
-¡Ahora aquí delante!

¡Y yo sin un chavo
ando tan campante!

Porén, aínda que a tradición literaria ten un peso importante na produción deste poemario, hai outros elementos que tamén son claves para poder analizar a obra infantil deste autor, como a sinxeleza da linguaxe, o humor e o xogo.

"Maitasun eskutitzak" ("Cartas de amor") é un exemplo disto. As cartas de amor que as luras lles escriben ás ondas suxírennos o xogo do binomio fantástico de G. Rodari, ao igual que "Kopetaraino nago" ("¡Estoy hasta las narices!") recolle a técnica de interpretar as palabras no seu sentido estrito. Por suposto o humor case sempre está presente nestas interpretacións:

Es un viejecito arrugado
como una pasa;
es un viejecito infeliz
con un metro de nariz.

O uso de números en vez de letras ("Ra1eko-Rabateko"; ou "cerra2-cerrados") que aparecen en "Ate joka" ("Llaman a la puerta"), ao igual que os trabalinguas de "Bi kika" ("Dos dientecitos"), por exemplo, tamén axudan a crear esta sensación de humor, xogo, diversión que se dá no poemario. Neste sentido, é notoria a experiencia que ten o autor á hora de crear trabalinguas e adiviñas; o poema que pecha o libro, "Musuzapia" ("El pañuelito"), por exemplo, baséase nun xogo moi típico das adiviñas, a diversidade de significados que pode ter unha palabra e os seus compoñentes. Neste caso *musuzapia* ("pano") divídese en *musu* ("bico") e *zapia* ("pano"), polo que o autor xoga coas palabras ao indicar que fronte ao pano de man que lle pediu o neno ao durmir, só lle puido dar a metade, o bico, posto que non atopaba o pano.

O humor tamén se presenta na temática dalgúns poemas. "Urrats handiak" ("Pasos largos") é un claro exemplo da influencia do *non-sense*, da presenza do humor na poesía infantil. Este poema cóntanos o caso do neno que se converteu en avó e se atopa cos seus pais, "que son bebés"; tal e como indica A. Pelegrín (1996: 10): "el tema de el mundo al revés es analizado en la poesía oral teniendo presente la fascinación del niño por el juego de los contrarios, el sinsentido, el *non sense* y el disparate".

Noutros casos, Olaso recorre ao uso de termos escatolóxicos que tanto éxito teñen entre os máis pequenos: "SI eta DO / kaka eta mokordo" (p. 37) ou no poema "Katilu zaharra" ("La taza vieja"), ao chiste: "Izotz-koskor" ("Cubito de hielo") ou á esaxeración:

¡Buff!
El niño cumplió un añito:
La tarde de chocolate
Tiene una vela roja como remate.
Una, dos y tres…
¡Buff!
El mundo quedó sin luz.

K. Igerabide indica que este poemario é "una caja de resonancia" (op. cit.: 19); o lector sente unha e outra vez a voz da tradición, do xogo, da cultura popular; pero fronte a eses textos tamén nos podemos atopar con outros que nos recordan a influencia dos *haikus* xaponeses, breves, sinxelos, impactantes:

¿A dónde va el destello
De las estrellas?
La respuesta
Tus ojos.
(Tradución dos autores do artigo)

Lluvia
Cesó la lágrima
De tu llorar;
Ahora llueve sin cesar.

Ao igual que outras correntes e tendencias que dende a década dos noventa teñen cada vez máis peso na poesía infantil vasca, tal e como o indicabamos nun traballo anterior (López Gaseni e Etxaniz, 2005: 79) ao falar de J. K. Igerabide: "Ademais da influencia da literatura tradicional vasca e os *haikus* xaponeses tamén as literaturas do sur de Europa, a poesía culta española ou a tradición dos *nursery rhyme* e *limerick* da literatura anglosaxoa influíron na súa poesía".

Esta sinxeleza elaborada, que nos recorda á tradición xaponesa ou anglosaxoa foi unha constante na obra deste autor. Nunha crítica sobre a súa obra *Datak eta posdatak*, Felipe Juaristi comentaba:

> Es un libro de estructura simple, pero eso no quiere decir que sea un libro simple, a menudo, y todos los escritores lo saben, la simplicidad (esa facilidad aparente y externa) es el estilo más difícil de conseguir. (…) La mayoría de ellos tienen mucho humor, están cargados de ironía. Están bien pensados, dirigidos al raciocinio, más que al sentimiento. Son breves, no puede ser de otro modo. Y ahí (en su brevedad) es donde un poema muestra su calidad.

Un comentario que tamén podería servir para a obra que agora analizamos.

Por outra parte, hai unha última pata na que se apoia este escritor á hora de escribir a súa poesía: a musicalidade. Para isto o autor utiliza unha linguaxe variada e rica, pero a súa vez sinxela, xunto con frecuentes onomatopeas que conseguen unha sonoridade, unha sensación agradábel e musical. Como se pode apreciar no poema "Otsoa eta atsoa" ("El lobo y la vieja") no que o medo da vella dá lugar a un tatexo que encadea varias palabras: atso, otso, hutsa, hotz, hitza, hautsa, etsi, atzo ("vieja", "lobo", "vacío", "frío", "palabra", "polvo", "claudicar", "ayer").

A la vieja ha visto el lobo,
al lobo ha visto la vieja,
el lobo ni parpadea,
la vieja tartamudea:
laba, leba, liba,
luba,
loba, lobe, lobi,
lobo.

O profesor Cerrillo afirma que "El poema exige una lectura en voz alta, que nos obligue a fijarnos no sólo en las letras, en las palabras, en las oraciones y en sus significados, sino también en sus sonidos y en sus silencios" (op.cit.: 27). A obra de Olaso é unha poesía para ser lida e escoitada, para que nos entre pola vista, pero sobre todo polo oído. O ritmo, a musicalidade, os xogos de palabras… todos van encamiñados a crear unha situación, un ambiente no que o neno goce co que está escoitando.

Para contribuír a ese gozo Olaso recorre tamén a outro tipo de poemas máis longos, próximos á narrativa, nos que nos conta diversas historias, normalmente cun argumento humorístico. É o caso, por exemplo, do poema "Erroskila nola asmatu zen" ("De cómo se inventó la rosquilla"), a anteriormente citada "Maitasun eskutitzak" ("Cartas de amor") ou outros breves como

La manzana
Así me habló una manzana:
-Cógeme, cómeme, Ana,
cómeme, por favor.
Al tiempo se oyó otra voz:
-No la cojas, no la comas,
te lo ruego amiga Ana.
Era el gusano de la manzana.

Outros, en cambio, están máis cerca dos chistes, como é o caso de "Oihartzuna" ("El eco").

Dunha maneira ou doutra, Olaso busca agradar o lector, facelo gozar a través da musicalidade dos poemas ou polo tema que presenta. Comentaba Kortazar (2007: 74) ao falar da narrativa vasca: "Na miña opinión unha das estratexias que combinan os narradores vascos, para paliar a falta de polifonía, estabelécese na utilización de diversos xéneros narrativos dentro da mesma novela".

Olaso tamén utiliza toda unha variedade de estilos, temáticas, técnicas… para crear esta obra poética. *Pupuan trapua* é unha mostra da presenza e importancia da literatura popular na poesía actual, unha obra que cos seus altibaixos logra recrear a literatura tradicio-

nal para que xurda unha literatura moderna, unha ponte entre o onte e o mañá.

Nunha época na que por activa e por pasiva se fala da importancia de recuperar e manter viva a tradición oral, obras como esta son esenciais e, sen dúbida, esta é unha das razóns polas que xurado do Premio Euskadi decidiu outorgarlle ese galardón[84].

84. Tradución ao galego a partir da versión en castelán dos autores, Marta Neira.

Bibliografía citada

Cerrillo, Pedro (2004), *¿Dónde está el niño que yo fui?*, Madrid: Akal.

Igerabide, Juan Kruz (2007), "Bost xentimoko pupua, hamar xentimoko trapua. Una pupa de cinco céntimos, un trapo de diez céntimos", en X. Olaso, *Pupuan trapua. Un trapito en la pupa* (2007), Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, pp. 12-21.

Kortazar, Jon (2007), *Postmodernitatea euskal kontagintzan,* Donostia: Utrisque Vasconiae.

López Gaseni, Manu e X. **Etxaniz Erle** (2005), *90eko hamarkadako Haur eta Gazte Literatura*, Iruñea: Pamiela.

Pelegrín, Ana (1996), *La flor de la maravilla*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

12.10. Poesía moderna para niños: *Letras para armar poemas. Antología de poesía*[85], editada por Ana Pelegrín

Jesús Díaz Armas
(Universidad de La Laguna)

Resumen: A diferencia de otras antologías realizadas por Ana Pelegrín, esta no recoge textos de la lírica popular de tradición infantil, ni de autores españoles e hispanoamericanos de antes de fines del siglo XIX, ya que se trata de una selección de poesía moderna con la que se pretende, entre otras cosas, mostrar la profunda renovación que se está produciendo en este ámbito de la creación literaria para niños.

Abstract: Unlike other anthologies by Ana Pelegrín, this one does not include texts from the popular lyric of the children tradition nor texts by Spanish and Hispanoamerican authors from the end of the 19th century, as this is a selection of modern poetry intended,

85. Madrid: Santillana, col. Alfaguara Infantil, 2000, 132 pp. (ISBN: 84-2044933-4).

amongst other things, to show the deep renewal which is taking place within this area of literary creation for children.

Palabras clave: antologías de poesía, poesía infantil, poesía moderna.

Key Words: Children's Poetry, modern poetry, poetry anthologies.

Afirmaba Claudio Guillén (1985: 413) que la antología es una práctica intertextual (concretamente "intratextual") indispensable para el desarrollo de la poesía, pues "supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos". El antólogo, pues, es tan solo un "escritor de segundo grado", pero también "un superlector de primerísimo rango" que, con su personal visión y selección del material poético preexistente, puede tener una importancia decisiva en los procesos de recepción de la poesía en un país: "el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos". Evidentemente, sus elecciones tienen también una considerable influencia no sólo sobre la recepción y canonización de determinado poeta o grupo de poetas, sino también sobre la propia definición de lo que él o su época consideran poesía. Y dentro de las posibilidades electivas hay que considerar también sus intenciones, que afectan a los límites temáticos, geográficos o cronológicos, pero también a su alcance, que puede ser conservador, combativo, didáctico. De alguna manera, en todo antólogo hay también, siempre, un crítico literario (Guillén, 1985: 414-417).

Estas observaciones son muy oportunas en relación con las antologías de poesía infantil. Su mayor o menor difusión y aceptación contribuirán, por un lado, a fijar algún tipo de canon destinado a la educación literaria de los niños y, por otro, a definir lo que se

entiende en cada época por poesía infantil o por poesía accesible a los niños, aspectos que, como ha demostrado Jaime García Padrino, han cambiado mucho en el panorama español de la pasada centuria, pasándose, en general, de una "poesía formativa" a una verdadera "poesía para niños" (García Padrino, 1990: 83; Sotomayor, 2002). En este caso, puesto que la antóloga fue, además, una notable conocedora (y editora) de la lírica tradicional para niños y de la poesía infantil, su selección tiene un valor añadido. En el campo de las antologías de poesía para niños, esta es la tercera que publicó, después de *Gatino, misino* (Espasa-Calpe, 1993), *Deditos y cosquillitas* (Espasa-Calpe, 1994) y, totalmente rehecha en sucesivas ediciones, *Poesía española para niños* (Taurus, 1969 y Alfaguara, 1997), además de las otras tres que editó para adolescentes o para uso escolar: *Poesía española para jóvenes* (Alfaguara, 1997), *Raíz de amor* (Alfaguara, 1999) y *Huerto del Limonar: poetas del 27* (Edelvives, 2007). Y ello sin contar con las selecciones con que acompañó sus imprescindibles trabajos sobre estos temas: *Cada cual atienda su juego. De tradición oral y literatura*, Cincel, 1984) y *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas* (Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996). De alguna manera, esta antología lírica nos deja un interesante testimonio acerca de sus ideas sobre la poesía infantil que son de obligado comentario, pues ayudan a comprender el propio fenómeno de la recepción de la lírica con destinatario infantil, es decir, qué tipo de poesía consideramos los adultos –críticos, docentes, mediadores, antólogos– apta para un auditorio infantil.

Mientras que lo que entendemos por narración infantil, al menos en el caso de los prelectores y primeros lectores, es un producto literario caracterizado por su brevedad, su temática, sus aspectos formales –incluidos los de la ilustración y otros paratextos–, y habitualmente producido por un autor adulto pensando específicamente en un lector/receptor infantil, no es tan evidente la definición de qué es lo que consideramos poesía para niños. Prueba de ello es que en prácticamente todas las antologías infantiles y escolares suelen caber textos líricos no pensados para un receptor infantil, pero que

en opinión del editor pueden ser accesibles para estos. Se trata, habitualmente, de autores canónicos, y, por tanto, escogerlos es una forma de proporcionar competencia literaria a los lectores, haciendo que estos conozcan textos accesibles a sus competencias que los familiaricen con los nombres de los grandes poetas (Tejerina, 2002), pero este propósito educativo viene avalado por una tradición largamente establecida, ya que las selecciones de poesía escolares de hace unas cuantas décadas casi no contaban con referentes de poesía escrita directamente para niños (Sotomayor, 2002).

Este es también el caso de *Letras para armar poemas*, donde encontramos autores habitualmente insertos en antologías infantiles, como Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Gabriela Mistral o Nicolás Guillén, extraídos en ocasiones precisamente de selecciones de sus textos ya incluidos en otras colecciones para niños, como es el caso de *Rafael Alberti para niños* (Ediciones de la Torre, 1985), el poema de Cernuda incluido en *Siete canciones infantiles* (Ministerio de Educación-Altavoz, 1937), *García Lorca para niños* (Ediciones de la Torre, 1986), el de Nicolás Guillén incluido en *Isla de rojo coral* (prologado, precisamente, por Ana Pelegrín, Lóguez, 1996), o los de Juan Ramón Jiménez, publicados en *Canta pájaro lejano* (con prólogo también de Pelegrín, Espasa-Calpe, 1980) y en *Poesía en prosa y verso escogida para niños por Zenobia Camprubí Aymar* (Signo, 1932), tal y como nos avisa Ana Pelegrín en la bibliografía final. Y junto a estos, poetas que escribieron algún o algunos libros de poesía para niños, en medio de una producción predominantemente producida para un lector adulto: Eduardo González Lanuza, Juana de Ibarbourou.

Lógicamente, la inclusión en el espacio escolar o en los libros de lecturas de poemas de autores consagrados ha producido –y esto habría de ser estudiado– un efecto imitativo, esto es, ha permitido el nacimiento y el desarrollo de una poesía propiamente infantil, pensada para este auditorio específico y publicada en colecciones de poesía para niños. De manera que las dos grandes fuentes de la poesía infantil en el ámbito castellano, y quizá más allá, sean, por un

lado, la poesía popular de tradición infantil, y por otro, la poesía escrita para adultos y publicada en antologías poéticas destinadas, habitualmente, a la escuela, como puede comprobarse con un análisis de las colecciones líricas publicadas en nuestro país pensando en un destinatario infantil (García Padrino, 1990). De la primera, hemos heredado subgéneros que aún siguen vigentes, como la nana, la adivinanza, la retahíla o la canción de disparates; temas como el de la Navidad o el mundo al revés; y algunos rasgos formales, como el predominio de la musicalidad sobre el sentido, que lleva al uso de la jitanjáfora y la creación verbal. De la poesía para adultos, hemos sabido seleccionar, y hemos imitado después, el gusto por la imagen visual, la condensación, las estructuras paralelísticas y la actitud afectiva, a menudo ingenua y casi naíf, hacia el mundo de la naturaleza, los juguetes y la propia infancia.

Muchos de los poemas no pensados en primer lugar para un auditorio infantil y publicados en antologías para niños son, realmente, ejercicios de rememoración de la infancia o reflexiones sobre tal o cual niño. En muchos casos, como hemos podido comprobar en no pocas antologías de poesía para la infancia, prevalece la visión del adulto sobre la sensibilidad o el pensamiento del niño que fue, razón por la que difícilmente se consigue conectar con el pensamiento del lector destinatario de estos textos. Pero no siempre es así: lo que ha venido a considerarse apropiado para niños, en muchas otras selecciones, es un tipo de poesía no escogida por su temática, sino por sus recursos, como la musicalidad y la jitanjáfora, que, si es usada sistemáticamente en el poema, entronca con el *nonsense* ("Bailecito de bodas", de Alberti, recogido aquí, sería un buen ejemplo de ello), o por las estructuras repetitivas, uno de los rasgos caracterizadores de la poesía infantil y, en general, de la literatura para niños (Cerrillo, 2001: 88 y ss.).

Y es que entre una, la poesía tradicional infantil, y otra, la poesía para uso escolar, se han producido curiosas interferencias. Probablemente porque la poesía popular es de arte menor, en los textos seleccionados entre los escritos por nuestros poetas más famosos predomina también el metro corto, coincidencia favorecida también por

el hecho de que los poetas más habituales en las lecturas escolares son precisamente los de épocas o grupos de poetas que recrearon y remozaron los recursos de la poesía popular: Lope, Góngora, Quevedo, Lorca, Alberti. Y esto lo podemos comprobar también en alguna otra de las antologías de Ana Pelegrín: en *Raíz de amor*, en *Poesía española para niños* o en *Poesía española para jóvenes*.

Sin embargo, *Letras para armas poemas* es una antología de poetas modernos, no remontándose más allá de fines del siglo XIX y principios del XX: José Juan Tablada, José María Eguren, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral o Juana de Ibarbourou, y por eso no encontramos aquí ni autores del Siglo de Oro ni poesía popular. Desgraciadamente, ni el título ni el prólogo nos avisan de ello: tan sólo se indica en el resumen de la contracubierta, con clara falta de precisión, que se trata de "una antología de poesía contemporánea".

Pero el ingrediente fundamental de esta selección es el de la *poesía infantil* propiamente dicha, esto es, la escrita directamente para un público infantil y publicada en colecciones que no van más allá de ciertos circuitos. Esto también refleja un cambio de pensamiento en las últimas décadas acerca de la poesía para niños, compartido con otras antologías cercanas en el tiempo: el proceso de progresiva canonización o aceptación de los poetas (paralelo al aumento de autores, colecciones y premios) que escriben directamente para niños, proceso que puede comprobarse perfectamente al comparar esta antología con las anteriores de la autora, como por ejemplo, entre las ediciones *de Poesía española para niños* de 1969 y de 1997 y, ya rotundamente, en esta que comentamos. Ana Pelegrín ha querido ofrecer aquí un panorama completo y equilibrado de la poesía que se escribe para niños, seleccionando textos de los autores más conocidos, españoles e hispanoamericanos, e incluso añadiendo traducciones –a falta de indicación en tal sentido, probablemente vertidas al español por la propia antóloga– de algunas lenguas peninsulares: del catalán (Miquel Desclot –los de Cirici están extraídos de la edición española del *Libro de voliches*), del gallego (Gloria Sánchez) y del portugués (Sidònio Muralha, Roseana Murray). Podría echarse de menos algu-

na traducción del vasco (Igerabide está presente, pero con texto sacado de *Poemas para la pupila*), o una mayor presencia de versiones de las otras lenguas presentes, y aun podría sentirse la falta de tal o cual autor que escriba en castellano para niños, pero esto es inevitable en cualquier antología, que merecería un estudio detallado y no la producción de un *cancionero de presencias y de ausencias* (Ruiz Casanova, 2007: 24-25); en todo caso, hay que reconocer que el criterio de la editora ha dado un resultado excelente.

En los ejemplos espigados por Ana Pelegrín podemos ver los rasgos caracterizadores de la poesía que se ha escrito habitualmente para niños, desde los rasgos formales descritos por Pedro Cerrillo (2001: 88 y ss.) como característicos de la obra literaria escrita para niños (preferencia por el verso de arte menor, el anosilabismo, las rimas reguladas –con mayor frecuencia de la asonancia sobre la consonancia, de la alterna sobre la gemela y de la grave sobre la aguda–, la frecuencia de estrofas frecuentes en la lírica popular) a otros que podemos apreciar como más recurrentes en esta selección y que han sido señalados en muchas ocasiones como característicos de la poesía infantil, como los temas cercanos (los animales, los juegos de niños, la Navidad y sus ritos), el propósito didáctico –poco frecuente en esta edición (el abecedario como tema, por ejemplo)– y, sobre todo, los recursos fónicos: el uso de ritmos marcados, fuertemente sincopados ("Seis patitas", de Devetach); paronomasias y aliteraciones ("Poema del amor silbado", de Elsa Bornemann); rimas artificiosas como las de "Cizaña", de Marta Aguirre; jitanjáforas como las que pueblan "El pimpiringallo", de Eduardo González Lanuza, o "Rapa tonpo cipi topo", de José Sebastián Tallón; las onomatopeyas ("El sapito Glo Glo Glo", de José Sebastián Tallón), la metatonía ("Cuéntico bóbico para una nénica aburrídica", de Elsa Bornemann) o la creación verbal de efecto musical ("La tataratortuga", de Ayes Tortosa).

Pero ya dijimos que la antología muestra un gran equilibrio. Y, por ello, no sólo encontraremos en ella poemas que muestran su clara pertenencia a una tradición que ya podemos considerar sólida y a un modo de hacer que identificamos con la "poesía infantil", sino también

textos –de hecho, la mayoría de ellos han sido publicados en las dos últimas décadas– que muestran la profunda renovación que se ha venido produciendo en este ámbito, pues se ha aprovechado, por ejemplo, la tradición del *nonsense* británico ("Fábulas fresquitas", de Aquiles Nazoa) y, específicamente, el subgénero del *limerick*, para cuya creación daba consejos Gianni Rodari en los años setenta, como en los ejemplos recogidos aquí de María Elena Walsh o Miquel Desclot. También abundan en *Letras para armar poemas* los recursos de carácter lúdico que ya hace tiempo se probaron en la poesía de vanguardia, pero que era menos frecuente encontrar en los libros de poesía para niños, a pesar de la existencia de algunos precedentes –Jaime Ferrán, González Estrada– en los años sesenta y setenta (García Padrino, 1990: 76-80): juegos tipográficos como los del anagrama en "Sopa de letras", de Ayes Tortosa, o la caprichosa ubicación de las letras en la página en poemas de Antonio García Teijeiro o Gloria Sánchez; los caligramas (Gloria Sánchez), o poemas hiperbreves construidos por frases que parecen deberle su existencia a la greguería (Aquiles Nazoa).

Los poetas más recientes experimentan incluso con recursos clásicos de acusada estirpe humorística y lúdica, como el verso de cabo roto que usa Carlos Murciano en "Norberto, el elefantito", o se atreven con versos y fraseos menos frecuentes ("En la cafetería hay flores...", de Fran Alonso; "El unicornio", de Carlos Murciano; "Otoño", de Ana María Romero Yebra). A juzgar por algunos poemas, quizá también los temas estén cambiando, añadiendo al clásico tema de animales el del bestiario fantástico ("El unicornio", de Carlos Murciano, o los poemas del *Libro de voliches, laquidamios y otras especies*, de David Cirici, recogido con gran acierto) o, menos esperable aún, el humor negro desmitificador de Ángel Guache ("Ruidoso tango de ultratumba") y las cada vez más frecuentes referencias intertextuales, no siempre legibles por el niño: "Tiene un soplido enorme", de Gloria Sánchez; "La canción de Carpanta", de Ángel Guache; "Jardines bajo la lluvia (Variaciones sobre un tema de Debussy)", de Aquiles Nazoa.

Los signos de renovación de la poesía infantil que Ana Pelegrín ha querido mostrarnos en esta selección afectan también a la selección

de los poemas no escritos para niños. Junto a los ya mencionados, poetas de frecuente aparición en las antologías escolares, pero representados aquí con poemas menos conocidos, también se encuentran otros menos habituales: Luis Cernuda, por ejemplo, o José Juan Tablada, del que se recogen dos caligramas.

Se trata, pues, de una antología establecida con gran sensibilidad, sentido del equilibrio y profundo conocimiento de la poesía infantil, a la que podría achacarse algún pequeño defecto, como su peculiar estructura en dos categorías no tan diferentes como se pretende, o la clara falta de correspondencia entre la bibliografía final y el índice de autores: de García Teijeiro, por ejemplo, se citan dos libros, pero sólo hay un poema suyo en la selección; por otro lado, el índice menciona a seis autores para los que no se indica ninguna referencia bibliográfica. Por último, el índice recoge información sobre los autores, pero se limita a dar una muy escasa información, limitada a las fechas de nacimiento y muerte y los premios recibidos, si los hay.

Al situarse en un contexto temporal bien definido –desde finales del siglo XIX a finales del XX–, es evidente que esta antología, además de ofrecer una visión panorámica, tiene también cierto carácter programático (Ruiz Casanova, 2007: 223). Consciente de que uno de los rasgos definitorios de la lírica estriba, precisamente, en la brevedad, consecuencia de la condensación del poema, a menudo despojado de hojarasca y prosaísmo, y basado en la sugerencia, la imagen y la musicalidad, Ana Pelegrín ha preferido el poema breve al poema narrativo y apenas recoge poemas con propósito didáctico, tan abundantes en otras antologías. Su mirada centrada en la poesía moderna explica la selección que se ha realizado en el ámbito de la poesía sin destinatario específico y también en el de la poesía para lectores infantiles, buscándose los mejores textos y prefiriéndose aquellos que ofrecían cierta novedad y se adentraban por caminos menos transitados, por lo que podemos entender esta edición como una propuesta y una visión, lúcida y sensible, de cómo debe ser la lírica infantil y de los nuevos caminos que se le abren a quien quiera escribir poesía para niños.

Bibliografía

Cerrillo, Pedro (2001), "Concepto y caracterización de la Literatura infantil", en P. Cerrillo y J. García Padrino (eds.), *La Literatura infantil en el siglo* XXI, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 79-94.

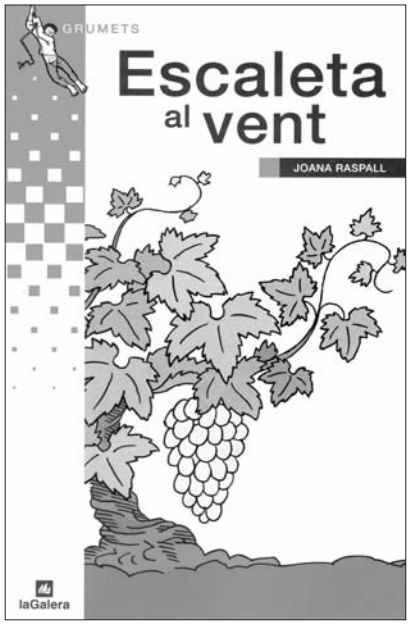
García Padrino, Jaime (1990), "La poesía infantil en la España actual", en P. Cerrillo y J. García Padrino (eds.), *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 65-86.

Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada*, Barcelona: Crítica.

Ruiz Casanova, José Francisco (2007), *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra.

Sotomayor, Victoria (2002), "Poesía infantil española de los últimos veinte años", en *Lazarillo*, nº 8, pp. 8-38.

Tejerina Lobo, Isabel (2002), "Rafael Alberti y la literatura infantil", en P. Guerrero Ruiz (ed.), *Rafael Alberti*, Murcia: Editorial Agua Clara, pp. 297-316.



12.11. La Poesia com a companya: una lectura d'*Escaleta al vent*[86], de Joana Raspall

Caterina Valriu
(Universitat de les Illes Balears)

Resum: Els esglaons que ens regala Joana Raspall en forma de cinquanta-tres poemes de temàtica diversa, ens enfilen certament cap al vent, cap a la lleugeresa, cap a la frescor. Cada poema és un regal de tendresa, de senzillesa, un visió bella de les coses del món: les flors, els animals, els sentiments. Un somriure -constant- del lector acompanya els versos plens de paraules harmonioses, de rimes que fan dansar els ulls i els pensaments, i de suggeriments directes que l'autora fa als seus lectors i a les seves lectores per animar-los a descobrir i a gaudir de les petites meravelles de la vida.

Abstract: With the steps presented to us as a gift by Joana Raspall in the shape of fifty three poems of diverse themes, we certainly

86. Ilust. Picanyol, Barcelona: La Galera, col. Grumets, sèrie vermella, nº134, a partir de 8 anys, 2002, 73 pp. (ISBN: 84-246-9534-8).

climb up towards the wind, towards slightness, towards freshness. Each poem is a gift of tenderness, of simplicity, a lovely vision of worldly things: flowers, animals, feelings. A constant smile by the readership accompanies the lines full of harmonic words, of rhymes which make the eyes and thoughts dance, and of direct suggestions which the authoress makes on her readers in order to encourage them to discover and enjoy the small wonders of life.

Paraules Clau: amistat, desigs, natura.

Key Words: friendship, nature, wishes.

Joana Raspall (Barcelona, 1913) és –sens dubte– la degana de la poesia per a infants en llengua catalana. Encara que nascuda a Barcelona, ha viscut sempre a Sant Feliu de Llobregat, ciutat on ha desenvolupat una intensa tasca com a dinamitzadora cultural. Incansable en la seva defensa de la llengua i en la divulgació de la literatura, la poesia és per a ella una part consubstancial de la vida. Cursà estudis de bibliotecària i de comptabilitat, però al llarg dels anys –a més d'escriure– ha treballat llargament en temes de lexicografia i fraseologia, tant que és coautora de tres esplèndids diccionaris, un de sinònims, un d'homònims i paònims i un altre molt singular sobre locucions i frases fetes, que ha tingut gran acceptació. Com a autora, encara que escrivia des de sempre, no va començar a publicar fins ben entrada la maduresa. El seu primer llibre de creació publicat va ser, precisament, un volum de poesia per a infants de títol discret –*Petits poemes per a nois i noies*– que aparegué el 1981, quan Joana Raspall ja tenia seixanta-vuit anys. Des d'aleshores, no ha parat de publicar: tres llibres de poesia per a adults, onze per a infants, una novel·la, cinc llibres de narracions i contes per a joves lectors i quatre textos teatrals. Una producció, doncs, extensa, variada, coherent i treballada amb rigor.

Si ens centrem en aquests onze llibres de poemes, veurem que –tret del primer– les dates de publicació es concentren sobretot en un període de vuit anys –del 1996 al 2004–, per tant són deu llibres en quatre anys, un ritme de producció –o almenys de publicació– força accelerat, i més si tenim en compte l'edat de Joana Raspall. Això ens fa pensar que, en aquesta última dècada, escriure poesia és per a l'autora un plaer que la fa sentir viva i bategant. Probablement, passades ja les preocupacions de la vida adulta, la vellesa de l'escriptora es fa saviesa i poesia i ella ens l'ofereix com un regal de valor incalculable. Tres editorials catalanes publiquen els seus llibres amb regularitat: Baula, La Galera i l'Abadia de Montserrat, amb una acceptació del públic estimable i fidel.

El llibre que ens ocupa, triat una mica a l'atzar atès que la qualitat de tots els seus és molt semblant, es va publicar el 2002 i agrupa cinquanta-tres poemes repartits en quatre seccions temàtiques. Els dibuixos a ploma que il·lustren el volum són d'un altre clàssic del món del llibre en català per a infants, el dibuixant Picanyol (1948) col·laborador habitual de revistes infantils catalanes com *Tretzevents* o *Cavall Fort*, en la qual dibuixa des de fa més de trenta anys personatges tan entranyables com el conegut Ot *el Bruixot*. Els seus dibuixos en blanc i negre són clars, senzills i nets i acompanyen gran part dels poemes, a vegades amb un lleuger toc d'humor. L'edició del llibre, en format butxaca, correspon a la tipologia habitual de la col·lecció Grumets. En aquest cas, hi trobem a faltar un índex que facilitaria la localització dels poemes, especialment necessari en un volum com aquest, que n'inclou més de cinquanta.

En una visió de conjunt, podríem dir que aquests poemes s'insereixen en la tradició literària catalana que instaurà el Noucentisme. Alguns ens recorden, per les formes expressives i l'acurada selecció de tots i cada un dels seus components, les característiques de la poesia de l'autora mallorquina Maria Antònia Salvà. Això vol dir que són composicions de notable perfecció formal –els versos ben mesurats, les rimes adients, el ritme pautat, etc.–, d'expressió continguda –no hi ha jocs agosarats, ni imatges estridents, ni combinacions

extravagants–, que combinen amb mesura i harmonia l'expressió dels sentiments amb l'observació de la naturalesa i la vida quotidiana. La veu poètica mena el lector a la contemplació, la reflexió o el somriure mitjançant una composició perfectament articulada en la que cada paraula ocupa el seu lloc i cada frase té els mots exactes –ni en sobren ni en falten– per aconseguir en el lector l'efecte desitjat. Els recursos retòrics usats són els habituals en la poesia adreçada als infants: la reiteració, els paral·lelismes, la personificació d'objectes i animals, les estructures dialogades, les frases exclamatives, les onomatopeies, etc. El que dóna, però, interès als poemes de Joana Raspall no són aquests recursos en si mateixos, sinó el mestratge amb què els usa per aconseguir expressar sentiments, emocions i reflexions, amb una senzillesa expressiva admirable.

El llibre s'obre amb el poema titulat "Endreça", dedicat "Als nois i noies amics". La lectura d'aquesta composició ens dóna la clau del títol:

> Pujaré al cel blau
> a collir paraules
> per una escaleta
> tallada en el vent (p. 7).

Es tracta d'una "declaració d'intencions" poètica, ja que l'autora ens ve a dir que pujarà al cel –entès com l'univers poètic- i en tornarà "amb les mans curulles de somnis, i us els donaré". Cada poema és entès com una proposta –un somni, un desig, una constatació– a compartir amb el lector. Seguidament, s'inicia la primera part del recull, titulada "Elements i flors". És formada per quinze poemes dedicats a fenòmens meteorològics –la primavera, la nevada, el xàfec, el dia ennuvolat... – i a flors o plantes –la poncella, la rosella, la vinya... En general són una constatació joiosa de la bellesa i la força de la natura, que es demostra tant en fenòmens espectaculars –per exemple la nevada– com en processos aparentment senzill i petits –com el pas de poncella a rosa. No són en cap moment poemes de militància ecologista, però hi batega un profund respecte cap a la

naturalesa i una mirada entre innocent i meravellada cap a l'espectacle quotidià de la natura. La segona part del recull porta per títol "Bestioles" i està formada per dotze composicions, cada una d'elles protagonitzada per un o diversos animalets de l'entorn: la papallona, els ocells, les formigues, la rateta, la granota i el gripau, el talp, etc. També en aquests hi destaca el respecte cap als animals, com per exemple la recomanació de no agafar les papallones que veiem volar –una reacció típica en els infants– i que l'autora expressa així:

> Si ve una papallona
> jo no l'agafaré;
> que voli que voli!
> al cel hi està més bé (p. 28).

Alguns poemes ens remeten a les faules, tant per la classe d'animals que hi apareixen com per la lliçó moral que comporten. És el cas del poema titulat "Amigues" en el qual dues formigues col·laboren i comparteixen solidàriament un gra de blat, o el cas contrari en "El cuquet i l'aranya" on el cuc rebutja hàbilment els oferiments malintencionats de l'aranya. Hi apareixen diversos temes morals, com el desig i la disconformitat, l'enveja, les males intencions, la innocència, l'amistat per sobre de les diferències, el rebuig a allò que és diferent, l'egocentrisme, etc.

La tercera part –"Enjogassades"– és la menys unitària. Els deu poemes que la formen tenen com a denominador comú un to festiu i en molts d'ells la personificació d'elements inanimats –com la finestra o la llesca de pa– o de conceptes abstractes expressats gràficament –com els números o les notes musicals. Molts d'ells expressen desigs com el de volar, el de conservar la frescor de la neu per a l'estiu, el de tenir un camí que arribi fins on els altres no arriben, etc. Pel to festiu i el savi ús de les onomatopeies, destacaria el poema "Festa major al poble", però és igualment remarcable el col·loqui entre les llesques de pa que presumeixen del seu sabor i la seva versatilitat (pp. 48-49) o el poema titulat "Reunió d'amics" (p. 51) que ens descriu una singular reunió entre els números del 0 al 9.

L'últim bloc de poemes sota el títol genèric de "Sentiments i figures" abraça un total de setze composicions, la majoria protagonitzades per ésser humans o per personatges de l'imaginari popular com un gegant o un animal humanitzat. Aquests personatges expressen desigs o decepcions reals o metafòriques. Així, trobem el desig de compartir un somni, de ser una perla, de poder fer un collar d'aigua, d'entendre el llenguatge del vent, de volar cap a Belem, de poder-se comunicar amb un colom, de ser pagès... I també la decepció de no entendre el món actual, de la pobresa, de la no acceptació d'un oferiment, de la indecisió, etc.

En alguns poemes podem constatar la decepció i perplexitat davant la voràgine del món actual. Aquest sentiment a vegades és posat en boca de personatges trets de la mitologia popular, com el follet que feia cent anys que no sortia de la cova i queda esmaperdut en veure la bogeria dels cotxes que corren per la carretera, els percep com a monstres que han engolit els humans (poema titulat "Què ha vist el follet?; p. 53) o el gegant que volia estudiar però abandona el seu projecte, incapaç de fer anar l'ordinador, tot exclamant "Quin invent tan poca-solta! / És ben boja aquesta gent!" (p. 66).

Si ens fixem en els recursos estilístics usats per Joana Raspall en aquest mig centenar de poemes, constatarem que no són ni molt abundants, ni molt variats ni especialment originals. Com ja hem assenyalat anteriorment, la vàlua rau en el bon ús que en fa l'autora per aconseguir fer de cada poema una petita peça estimable. Tanmateix, una revisió d'aquests recursos ens mena a remarcar l'ús dels paral·lelismes per estructurar les composicions i de les exclamacions que aporten intensitat, com en aquesta estrofa:

> Com llisca, el riu!
> Com brilla, el sol!
> Com xiula, el vent!
> Com creix, el blat! (p. 11)

També són molt abundants les personificacions d'elements naturals ("La neu tapa els arbres / perquè no tremolin... /... i el sol es des-

vetlla, / veu la terra blanca / tan bella, i somriu" (p. 13); les reiteracions ("Gotes, gotes, pluja espessa", p. 15) i les interrogacions retòriques ("S'ha quedat a l'altra banda? / S'ha adormit al fons del mar?", p. 17). En algunes ocasions l'autora recorre a l'ús de modismes o frases fetes ("fins al matí, si Déu vol", p. 29) o a fragments de cançonetes populars conegudes de tots els infants ("Arri, arri, tatanet!", p. 31). Pel que fa a les imatges poètiques, són molt delicades i estan usades de forma molt acurada, com podem veure en aquest exemple:

Un raget de lluna
ha esquitxat la terra
i han nascut a l'herba
les cuques de llum (p. 38)

Altres vegades en el poema destaca l'ús de les comparacions, com en aquests versos de "Paraules del vent":

El vent em diu unes coses
que jo no les sé explicar;
coses dolces i boniques
que fan de bon escoltar:
com si cantessin els àngels
amb arpes i violins;
com si les flors hi vessessin
el nèctar que duen dins;
com si em gronxessin les ones
sobre un mar meravellós
dins d'una barca de somni
on fóssim nosaltres dos... (p. 60)

L'ús d'onomatopeies és habitual en les composicions poètiques adreçades als lectors joves. El poema "Festa major al poble" –que hem esmentat abans– és format per vint-i-tres versos i pràcticament a cada vers trobem una o dues onomatopeies, de les usades habitualment en la conversa col·loquial, que serveixen per a descriure amb gràcia i vivacitat les activitats d'un poble que celebra la seva festa major. Vet ací el poema sencer, que transcrivim per il·lustrar el mes-

tratge de l'autora a l'hora d'usar un recurs aparentment tan tòpic i simple com el de les onomatopeies:

Festa major al poble
Ding-dong, sona la campana...
L'altra li respon: ning-nang...

A l'envelat, tiro-liro!
A la fira, tu-ru-rut!
Fent bum-bum i nyigo-nyigo
els músics han corregut;
uns van a peu, trico-trico,
o en carro, banzim-banzam.
El que fa txing-txing, dormia
i es vesteix patim-patam.

Sonen valsos, tzigo-tzigo...
Les faldilles fan fru-fru...
Tot fent xiu-xiu, les veïnes,
nyic i nyec, ja s'esvaloten
i agafen set: fan glu-glu...

És l'estiu, mosquits ziu-ziu...
Xim-xim... cauen quatre gotes
fins que el carrer fa xip-xap.
Ai!, la festa, gori-gori,
amb tot l'envelat mullat!
Tothom xop: a fer nyam-nyam,
que l'arròs ja fa xup-xup...
Al temps li farem pam-pam! (p. 47)

En conjunt, doncs, *Escaleta al vent* és un llibre ben representatiu del tipus de poesia que ens ofereix Joana Raspall. Una poesia honesta, directa, acurada, sense escarafalls ni experimentacions però que es fa entenedora, atractiva i que ens arriba al cor i ens fa reflexionar de manera pausada sobre els gran i petits temes que atenyen la condició humana. Una veu poètica clara i ferma, que s'insereix en la tradició poètica nostrada –alguns dels seus versos els podria haver signat Josep Carner–, que assenyala una fita important en la poesia catalana per a infants contemporània i que pot influir en els joves creadors, per la seva qualitat i senzillesa.

12.12. Poemas, planetas e amores-perfeitos: leituras de *Pó de Estrelas*[87], de Jorge Sousa Braga

José António Gomes
(Instituto Politécnico do Porto)
Ana Margarida Ramos
(Universidade de Aveiro)
Sara Reis da Silva
(Universidade do Minho)

Resumo: Pretende-se, neste estudo breve, proceder a uma leitura da colectânea de poesia *Pó de Estrelas*, de Jorge Sousa Braga, destinada preferencialmente a crianças e a jovens, estabelecendo ligações de coerência estrutural e semântica com a produção do autor dedicada ao público adulto, assim como com as suas outras antologias de potencial recepção infantil. Sem esquecer a componente pictórica da publicação, é valorizada a recriação poética de elementos conotados com ciência, alvo de uma reconfiguração original, por acção da perspectiva seleccionada, da linguagem e do humor.

87. Ilustrações de Cristina Valadas, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, 60 pp. (ISBN: 972-37-0978-3).

Abstract: Its our purpose to proceed, in this study, to the literary analysis of Jorge Sousa Braga's children's book, *Pó de Estrelas*, in order to establish some semantic and formal connections between his literary production aiming at adult readers, and other works dedicated to children. Illustrations are also mentioned, as well as the poetic translation of scientific elements, in order to depict an original perspective of known themes, by using humor and innovative language.

Palavras-chave: ciência, linguagem, poesia.

Keywords: language, poetry, science.

Definidos, pelo próprio autor, como presentes para os filhos e "experiências que dificilmente voltarei a repetir", os livros de poesia de Jorge Sousa Braga são objectos surpreendentes, tanto do ponto de vista textual como pictórico. O poeta, com uma obra inaugurada em 1981 com a publicação de *De Manhã Vamos Todos Acordar Com Uma Pérola No Cu*, surpreende pela forma simultaneamente irónica, irreverente e extraordinariamente lírica e intensa, fruto de uma ternura transbordante, como revisita temáticas e motivos literariamente insuspeitos e desconcertantes. Desde a História de Portugal, com especial ênfase para o período dos Descobrimentos, enquanto momento definidor de uma certa ideia mítico-simbólica do país e dos seus habitantes, à sexualidade, tratada verbalmente, muitas vezes, de forma crua e extrema, de pontos de vista singulares, a sua obra é percorrida por uma clarividência literária que assenta no culto da Palavra e da forma poética. A atracção pelas formas breves e muito breves, de nítido recorte oriental, resulta de um trabalho aturado e persistente de leitura e tradução de outros poetas, promovendo produtivos diálogos intertextuais, como o comprovam as antologias que publicou. O *haiku*, por exemplo, conhece, pelas

mãos de Jorge Sousa Braga, não só uma divulgação considerável em Portugal, como alguns textos surpreendentes pela forma como o poeta capta e condensa, em três versos e num número limitado de sílabas, instantes, ideias, paisagens e emoções percorridos por um visualismo intenso. Funcionando como extraordinário exercício de concisão, o *haiku* "parece transmitir a quem o lê uma visão luminosa da realidade, funcionando como uma súbita revelação" (Mésseder, 2002), ideia decorrente da "sensação fulminante de aparição súbita de uma imagem ou do estado de consciência que lhe está associado" (Ramos, 2006: 204)

Destaquem-se, na vasta obra do autor, com vários títulos alvo de reedição, os livros *O Poeta Nu* (2007)[88], *Fogo Sobre Fogo* (1998)[89], *A Ferida Aberta* (2001)[90], *Porto de Abrigo* (2005)[91]. O primeiro, uma reunião de cinco livros anteriores publicados nos anos oitenta, percorre as referências centrais do seu imaginário poético, cruzando, no dizer do autor, duas referências cruciais da sua poética: a poesia oriental, onde vai beber a importância do silêncio das cores, e a poesia da Beat Generation, marcada pelo ritmo e pela vivacidade.

No âmbito da produção de potencial recepção infantil, Jorge Sousa Braga estreia-se com a publicação, em 1999, de *Herbário*, reconhecido com o Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens. Nesse álbum poético, cujo título retoma um conceito da botânica, remetendo para uma colecção organizada e sistematizada, com objectivos de estudo, partes de espécies vegetais, como folhas e flores, são recolhidos poemas percorridos pela temática da Natureza e da flora em particular. O poema de abertura funciona como pórtico para a relação simbiótica entre o universo vegetal e o literário, desenvolvendo uma metáfora segundo a qual os livros e as árvores mantêm estreitas afinidades. A partir daqui, os poemas

88. 3ª edição, Lisboa: Assírio & Alvim. 1ª edição de 1991; 2ª edição de 1999.
89. Lisboa: Fenda Edições.
90. Lisboa: Assírio & Alvim.
91. Lisboa: Assírio & Alvim.

desfilam seguindo uma ordem curiosa, ligada ao gosto do sujeito poético. São alvo de destaque particular espécies que se distinguem pelo insólito da forma, pela estranheza da designação ou, simplesmente, pela perturbante proximidade e pelo mistério que encerram, a par do humor que sugerem ou promovem. As ilustrações de Cristina Valadas, que mereceram uma menção especial no âmbito do Prémio Nacional de Ilustração relativo a 1999, combinam, no estilo particular da criadora, a cor, quase sempre associada à espécie em questão, com o desenho e o uso do sinal contorno na representação da figura humana. Claramente contidas, valorizando o branco de fundo das páginas e permitindo destacar visualmente a mancha gráfica do poema, possibilitam a identificação das espécies em causa, ao mesmo tempo que a recriam em contextos originais, quase sempre em interacção com figuras humanas. A conjugação do desenho a carvão dos contornos com a cor da aguarela cria imagens que permitem sublinhar a centralidade da espécie vegetal, em estreita articulação com a menção paratextual do "herbário".

Em 2001, vem a lume a colectânea *Poemas com Asas*, onde é possível encontrar uma transposição livre para português de um conjunto de poemas de diferentes autores (além de alguns originais de Jorge Sousa Braga) percorridos, sobretudo, pela temática animal. Esta, contudo, é tratada com especial originalidade, pela perspectiva seleccionada, revelando um olhar atento aos pormenores e um espírito bem-humorado, para além de facetas desconhecidas ou inusitadas do mundo animal. Mais uma vez, as ilustrações de Cristina Valadas cristalizam a ideia central do poema que acompanham, procedendo à sua recriação com particular expressividade e bom humor. Mais coloridas do que no livro anterior, onde o jogo entre o preto e o branco era um elemento central da criação plástica, neste álbum as imagens dão especial atenção ao preenchimento das grandes superfícies com padrões originais, muitas vezes influenciados por temáticas naturais.

Esta ligação à Natureza e, de alguma forma à própria Ciência, como é o caso da Botânica em *O Herbário*, manifesta-se, igualmen-

te, nas colectâneas poéticas destinadas aos adultos, onde os textos são percorridos, amiúde, por vocabulário, imaginário e contextos onde é visível a influência da própria formação académica/profissional do escritor. Trata-se, como a colectânea *Pó de Estrelas* (2004) também o comprova, desta vez dedicada à Astronomia, de uma reinterpretação poética do fenómeno científico através de uma espécie de apropriação pessoal – afectiva, subjectiva, irónica, humorística – do real objectivo, distante e impessoal. De alguma forma, por acção da poesia e do lirismo, a Ciência parece ser alvo de uma recolocação, uma vez que é retirada daquela espécie de patamar de rigor, isenção, objectividade e frieza que a caracteriza. Assim, *Pó de Estrelas* constitui uma revisitação poética do universo e de algumas das suas noções nucleares, tomando como ponto de partida o cosmos e a própria astronomia. Nos textos, o sujeito poético recria poeticamente temas científicos, propondo leituras alternativas da realidade. Um pouco à semelhança do que já ocorrera com *Herbário*, trata-se, de alguma forma, de mostrar como todos os temas podem conhecer tratamento literário, interseccionando ciência e literatura. Implicitamente, os textos também não excluem uma leitura capaz de lhes reconhecer uma função pedagógica, ao nível da divulgação científica, pela forma como o sujeito poético recorre à terminologia específica da área em questão, vulgarizando-a e tornando acessível e perceptível. A percepção do tema a partir de uma perspectivação próxima da infantil guarda traços de uma visão primitiva e ingénua – quase de cariz mítico ou cosmogónico – do Universo e da sua organização intrínseca, avaliados a partir do que a criança conhece. O recurso ao discurso metafórico resulta exactamente dessa tentativa de apropriação pessoal da realidade, estabelecendo conexões de sentido entre o "eu" e o "mundo", o "perto" e o "longe", o infinitamente pequeno e o indescritivelmente grande. A leitura e a interpretação do Universo, nas suas reais dimensões, exigem um poder de abstracção e de distanciamento que a criança demora a adquirir. As analogias com a sua realidade, muitas vezes pontuadas de humor e ironia, contudo, facilitam esse entendimento, funcionando como

formas alternativas, assumidamente irreverentes, de descrever o mundo e desmitificar a sua complexidade.

O poema que empresta o título ao livro, "Pó de estrelas", é, desde logo, um extraordinário mote poético para esta leitura, em confluência e em sintonia, do Homem com o mundo, numa alusão à génese comum do Universo, no *Big Bang* original, do qual procedem todos os seres, de todos os reinos da Natureza: mineral (estrelas), vegetal (amores-perfeitos) e animal ("nós", homens). Mas para além desta ideia, de conotação mais científica e isenta, é possível perceber que a selecção das estrelas e dos amores-perfeitos não é destituída de segundos sentidos. A estrela, simbolicamente, tem evidentes conotações divinas que, segundo o poema, são partilhadas pelos homens. Essas centelhas de divindade original e primitiva, segundo o autor, estariam dispersas igualmente por toda Humanidade, o que revela uma leitura positiva, quase redentora, da espécie humana. Situação semelhante ocorre em relação aos amores-perfeitos, espécie conotada, simultaneamente, com a simplicidade e com o exotismo pelo requinte da sua forma. Ao comungar da matéria desta espécie de flores, o homem encarna não só a beleza a que ela surge associada, mas também a perfeição, na dupla vertente da forma e do conteúdo para que ela conotativamente aponta – a realização amorosa. Esta visão eufórica e idealizada da essência humana é, ainda, sublinhada pela repetição, no início das duas estrofes, da mesma estrutura sintáctica assertiva, reforçando a ideia de tese que parece ser sustentada pelo sujeito poético. O recurso à primeira pessoa do plural funciona como uma espécie de invectiva ao leitor que é implicado directamente na afirmação peremptória do poema:

Pó de Estrelas
Somos feitos
da mesma matéria
que as estrelas
e os amores-perfeitos

Somos feitos
de pó de estrelas
(Braga, 2004: 52).

Vejamos mais alguns exemplos concretos, a partir da análise de textos seleccionados da colectânea. Um dos mais belos poemas da antologia é "A Lua", onde se sente a ressonância do *haiku* não só ao nível da forma, na opção por um único terceto, mas também pela surpresa do conteúdo, onde é evidente o jogo com a polissemia, neste contexto, do adjectivo nua, para além da questão sonora e até gráfica, uma vez que os lexemas *lua* e *nua* diferem num único fonema. Fora do seu contexto habitual, a sugestão de nudez, aplicada à lua, confere-lhe, simultaneamente, humanidade e feminilidade, permitindo a leitura do poema como uma "ode" a uma entidade feminina. Por outro lado, a beleza da lua pode simplesmente decorrer da "nudez" ou limpeza do céu, permitindo a fruição do espectáculo visual que o satélite natural da terra oferece:

A Lua
Quanto mais nua
mais bela
é a lua
(p. 16).

O paralelismo estrutural, em resultado do jogo sintáctico feito com base na repetição do advérbio, alia-se à inversão da estrutura da frase, adiando até à última palavra do poema a identificação do nome a que os adjectivos se reportam. Esta suspensão é própria do *haiku*, pela surpresa que a palavra final instala, obrigando à releitura e reinterpretação do texto.

O recurso a terminologia científica específica da área da Astronomia é frequente em alguns textos. O sujeito poético, contudo, procura, nestes casos, que o próprio poema seja o espaço preferencial para a descoberta do sentido dos vocábulos menos acessíveis, propondo a sua explicitação através de analogias com realidades conhecidas. É o que acontece, por exemplo, com o poema "Órion", no qual o sujeito poético propõe uma original definição do conceito de nebulosa. O facto de este poema abrir a colectânea reforça a sugestão de génese associada a este fenómeno em particular, uma refe-

rência ao princípio da matéria tal como a conhecemos, sob a forma de estrelas.

Órion
Uma nebulosa
é uma nuvem de gases e poeira
uma espécie de chocadeira
com tudo o que é preciso
para fazer não uma mas um milhão de estrelas
e uma rosa
(Braga, 2004: 6).

O poema parte de uma definição de cariz científico para uma das nebulosas mais conhecidas, Órion, situada exactamente nessa constelação e formada por gases e poeira, tal como os dois primeiros versos do poema explicam. A metáfora do terceiro verso – "uma espécie de chocadeira" – permite explicitar a definição científica, aproximando-a, por analogia, de um objecto também associado ao nascimento. A extraordinária dimensão deste fenómeno e a sua verdadeira escala estão patentes no penúltimo verso, uma vez que a nebulosa em questão é a incubadora de "um milhão de estrelas" e não de uma única. O último verso surpreende pela associação ao universo estelar de um elemento vegetal, a rosa, como sendo igualmente produto da acção da nebulosa. Trata-se, contudo, segundo cremos, de uma alusão à imagem do fenómeno em questão, metáfora construída a partir da observação da mancha difusa e imprecisa da nebulosa, acessível mesmo a partir de telescópios de pequeno alcance. A ilustração de Cristina Valadas que acompanha o poema sublinha, sobretudo, esta metáfora em particular, ilustrando a flor em questão.

A mesma estratégia subjaz ao poema "Buracos Negros", assente na personificação das estrelas e na sua associação às crianças-leitoras através do recurso ao advérbio "também", logo no primeiro verso. Desta forma, é possível, segundo o poema, imaginar o universo como um enorme recreio onde as estrelas, à semelhança das crianças, se divertem a jogar às escondidas nos seus esconderijos favoritos

formados por quasares e buracos negros. Trata-se, no caso dos primeiros, de objectos de intensa luminosidade que se encontram no extremo do Universo conhecido, associados à geração de fontes de energia inimagináveis. Os buracos negros, por seu turno, são objectos cujos campos gravitacionais são tão intensos que nem mesmo a luz, com a sua velocidade, consegue captar ou reflectir, sendo, por isso, invisíveis. É justamente desta ideia de invisibilidade de que o poeta se serve para a sugestão destes locais como particularmente atractivos para jogos infantis, pela capacidade de encobrimento que encerram, colocando as estrelas que aí se escondem numa posição especial face a todas as outras. Com esta analogia, e de forma muito simples, o sujeito poético torna acessível e compreensível um fenómeno complexo, que exige, mesmo da parte dos adultos, uma capacidade de abstracção considerável:

Buracos Negros
As estrelas também gostam de brincar
às escondidas
A maioria das vezes escondem-se umas atrás das outras
ou nas imediações de um quasar
Mas não há melhor lugar
para uma estrela se esconder
que num buraco negro
Elas vêem as outras
e ninguém as consegue ver
(Braga, 2004: 10)

As ilustrações de Cristina Valadas, com recurso aos recortes e às colagens, uma vez que o desenho aparece só pontualmente, propõem leituras complementares dos textos, sublinhando a dimensão humana do universo. O recurso a muitos elementos da fisionomia humana, como é o caso dos olhos e das bocas, salienta esta leitura. Além disso, colaboram na associação da dimensão subjectiva da interpretação proposta como uma outra, mais objectiva, quase científica, próxima da temática que serve de fio condutor à colectânea. Funcionando, igualmente, como uma espécie de exercícios de ocupação do espaço e de sobreposição de elementos visuais de diferen-

tes origens, as imagens servem de ponto de apoio às várias analogias e metáforas que estruturam os textos e a própria antologia, também ela uma espécie de manual de astronomia alternativo.

Recriação poética da história do Universo, desde as origens até ao surgimento do Homem, os poemas compilados em *Pó de Estrelas* proporcionam um olhar diferente sobre o cosmos, aproximando-o, também por acção do humor e da poesia, do universo infantil.

Referências bibliográficas

Almeida, Sérgio (2007), "A maior desgraça de um poeta é levar-se demasiado a sério". Entrevista de Jorge Sousa Braga, *Jornal de Notícias*, 12/10.

Braga, Jorge Sousa (1999), *Herbário*, ilustrações de Cristina Valadas, Lisboa: Assírio & Alvim.

— (2001), *Poemas com Asas*, ilustrações de Cristina Valadas, Lisboa: Assírio & Alvim.

Mésseder, João Pedro (2002), *À noite as Estrelas Descem do Céu*, ilustrações de Emílio Remelhe, Porto: Campo das Letras.

Ramos, Ana Margarida (2006), "A ilusão do fragmento como construção poética: aproximações à poesia de João Pedro Mésseder", *Forma Breve 4*, pp. 191-216.

13. EQUIPO REDACTOR E COORDINADOR

O equipo redactor das achegas que contén este volume reúne integrantes da Rede temática "Las Literaturas infantiles y juveniles del marco ibérico e iberoamericano" –María Jesús Agra Pardiñas, Eulalia Agrelo Costas, João Luís Ceccantini, Pedro C. Cerrillo, Jesús Díaz Armas, Xabier Etxaniz Erle, Carmen Franco Vázquez, José António Gomes, José María Mesías Lema, Marta Neira Rodríguez, Mari Jose Olaziregi, Ana Margarida Ramos, Sara Reis da Silva, Blanca-Ana Roig Rechou e Caterina Valriu– e outros investigadores convidados que colaboran coa Rede e participan tamén neste volume cos seus estudos sobre a temática obxecto de análise: Manu López Gaseni, Alice Áurea Penteado Martha, Veljka Ruzicka Kenfel, Vera Teixeira de Aguiar e Celia Vázquez García.

Todos eles e mais os encargados da coordinación do volume esperamos ter afondado nos obxectivos e liñas de investigación marcados pola Rede dende a súa creación.

Os coordinadores desexamos reiterar unha vez máis, o noso desexo de contar con calquera suxestión que o lector ou lectora queira achegarnos, dada a intención de continuidade destas monografías.

ÍNDICE

Páx.

Introdución 7

1. Sobre poesía infantil y juvenil. Pedro C. Cerrillo 13

2. La poesía en el siglo XXI en el ámbito
castellano (2000-2008). Jesús Díaz Armas 35

3. La poesia infantil en el segle XXI (2000-2008)
en llengua catalana. Caterina Valriu 57

4. A poesía infantil no século XXI en Galicia.
Blanca-Ana Roig Rechou. Marta Neira Rodríguez
e Eulalia Agrelo Costas 77

5. Tendências da nova poesia portuguesa
para a infância (2000-2008). Jose António Gomes,
Ana Margarida Ramos e Sara Reis Dasilva 111

6. Euskal haur poesia XXI. Mendean /A poesía
infantil vasca no século XXI. Manu Lopez Gaseni
e Xabier Etxaniz Erle 141

7. Poesía infantil alemá contemporánea.
Veljka Ruzicka Kenfel. 175

8. Poesia brasileira para crianças: uma ciranda sem fim.
Vera Teixeira de Aguiar e João Luís Ceccantini 195

9. Introdución á poesía infantil inglesa do século XXI.
Celia Vázquez García 219

10. La ilustración en la poesía infantil gallega
del siglo XXI (2000-2008). María Jesús Agra Pardiñas,
Carmen Franco Vázquez e José María Mesías Lema 259

11. Unha selección para a educación literaria 271

12. Comentarios para a formación lectora 281
12.1. Poemas escritos a dos manos: *Estelas de versos*
de Rafael Cruz-Contarini y Antonio García Teijeiro.
Pedro C. Cerrillo 283
12.2. La música dels versos: *Més música, mestre!*,
de Miquel Desclot. Caterina Valriu 289
12.3. O círculo da vida: *Amar e outros verbos*,
de Ana María Fernández. Eulalia Agrelo Costas 299
12.4. O son da palabra: *Aire sonoro*,
de Antonio García Teijeiro. Eulalia Agrelo Costas 313
12.5. Traducciones en gallego de *Struwwelpeter*
(Heinrich Hoffmann) y *Max und Moritz*
(Wilhelm Busch). Veljka Ruzicka Kenfel 325
12.6. Un canto a la vida: *Hosto gorri,*
hosto berde / Hoja roja, hoja verde,
de Juan Kruz Igerabide. Mari Jose Olaziregi 339
12.7. Zum-zum-zum da poesia.
Alice Áurea Penteado Martha 351

12.8. “Palavras que não servem para falar”: uma leitura de *O limpa-palavras e outros poemas*, de Álvaro Magalhães. José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva 359
12.9. *Pupuan trapua* babesa eskatzen poemen bidez / Poemas contra o desvalimento: *Pupuan trapua*, de Xabier Olaso. Xabier Etxaniz Erle e Manu Lopez Gaseni 373
12.10. Poesía moderna para niños: *Letras para armar poemas. Antología de poesía*, editada por Ana Pelegrín. Jesús Díaz Armas 393
12.11. La poesia com a companya: una lectura d’*Escaleta al vent*, de Joana Raspall. Caterina Valriu 403
12.12. Poemas, planetas e amores-perfeitos: leituras de *Pó de estrelas*, de Jorge Sousa Braga. José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva 411

13. Equipo redactor e coordinador 423