
Da Cruz, A. (diciembre, 2021). "Puertas de entrada: una lectura de los paratextos de *El pájaro belverde y otras fábulas*, de Italo Calvino en la edición en lengua castellana". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 13 (7), pp. 163 - 178.

Título: Puertas de entrada: una lectura de los paratextos de *El pájaro belverde y otras fábulas*, de Italo Calvino en la edición en lengua castellana

Resumen: Es sabido que la descripción e interpretación de los elementos paratextuales de los libros resultan sumamente productivas para detectar y analizar el tipo de público al que una editorial dirige sus publicaciones. En esta oportunidad analizaremos el diseño paratextual que la editorial Latina hizo con la selección de fábulas para el libro *El pájaro Belverde y otras fábulas*, publicado en 1977. La particularidad de esta antología radica en que agrupa leyendas que pertenecen a *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, libro publicado por Einaudi en 1956. En esta edición se reúnen alrededor de doscientas fábulas de diferentes regiones de Italia. Su proceso de elaboración y publicación estuvo orientado hacia la recuperación y revitalización de los relatos orales populares. El responsable de este trabajo fue, como se advierte en el título original, Italo Calvino, quien se ocupó de la recolección y redacción de cada uno de ellos. Tal como dijimos, en este análisis del espacio paratextual buscaremos pensar el tipo de público al que apunta, no sin antes dar cuenta de la historia del interesante proceso que atravesó el libro. Así, la lectura de su génesis nos permitirá ahondar en la interpretación de las elecciones del diseño de tapa, de la disposición del nombre de escritor, de los rasgos de las ilustraciones, y del tipo de registro usado tanto en el prólogo como en las notas al pie. Ello nos conducirá a elaborar una interpretación sobre el tipo de consumidor que pretende la editorial y a analizar la convivencia entre el lector adulto y el infantil.

Palabras clave: Paratextos, fábula, relatos infantiles, Editorial Einaudi, Italo Calvino.

Title: *Entrance doors: a reading of the paratexts of El pájaro Belverde y otras fábulas, by Italo Calvino in the Spanish-language edition*

Abstract: *The description and interpretation of the paratextual elements of books are extremely productive for detecting and analyzing the type of public to which a publisher addresses his publications. On this occasion we will analyze the paratextual design made by the Latina publishing house for the selection of fables titled El pájaro Belverde y otras fábulas, published in 1977. The particularity of this anthology is that it brings together narrations that belong to Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino, a book published by Einaudi in 1956. This edition brings together around two hundred fables from different regions of Italy. Its process of preparation and publication was oriented towards the recovery and revitalization of popular oral stories. The person in charge of this work was Italo Calvino, who took care of the collection and wrote each one of them. In this analysis of the paratextual space, we will consider the type of public, to which it is directed, but first we will describe the history of the interesting process that this book prepared by Italo Calvino went through. Thus, reading its genesis will allow us to delve into the interpretation of the choices of the cover design, the disposition of the name of the writer, the features of the illustrations, and the type of register used both in the prologue and in the footnotes..*

Keywords: *Paratexts, fable, children's stories, Editorial Einaudi, Italo Calvino.*

Puertas de entrada: una lectura de los paratextos de *El pájaro belverde y otras fábulas*, de Italo Calvino en la edición en lengua castellana

Alejandra Da Cruz¹

La editorial Einaudi y la fábula italiana

En 1956 Einaudi publica el libro *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, en donde se reúnen alrededor de doscientos relatos de la tradición popular oral, provenientes de las diversas regiones de Italia. Por esos años, la editorial experimenta una serie de cambios dentro de su estructura que se establecen en sintonía con cuestiones de orden socio-políticos. En su página web podemos ver registrada parte de la historia de este período. Allí dice:

La casa editrice, coordinata da Luciano Foà, assume il compito, soprattutto con «I gettoni» di Vittorini, di rinnovare la narrativa italiana promuovendo nuovi autori come Fenoglio, Lucentini, Ottieri, Lalla Romano, Rigoni Stern, Anna Maria Ortese, Sciascia e molti altri. Ma è anche importante la continuità della riflessione politica che si svolge in una collana come quella dei «Libri bianchi», nata all' indomani della crisi del 1956, con i fatti di Ungheria e la rivelazione dei crimini di Stalin, insomma con la prima grande crisi di coscienza dei comunisti italiani.²

¹ Alejandra M. Da Cruz es profesora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Ayudante graduada en el área de Literatura y culturas europeas de la carrera en Letras de la Facultad de Humanidades. Es miembro del grupo de investigación de Literaturas Europeas Comparadas (LEC) y del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE). alejandracruz@hotmail.com

² La casa editorial, coordinada por Luciano Foà, asume la tarea, sobre todo con *I gettoni* de Vittorini, de renovar la narrativa italiana promoviendo a nuevos autores como Fenoglio, Lucentini, Ottieri, Lalla Romano, Rigoni Stern, Anna Maria Ortes, Sciascia, entre muchos otros. Pero resulta también importante la continuidad de la reflexión política que se desarrollaron en "Libros blancos", nacido a raíz de la crisis de 1956, con los sucesos de Hungría y la revelación de los crímenes de Stalin, es decir, con la primera gran crisis de conciencia de los comunistas italianos. (La traducción es mía). Este fragmento ha sido tomado del sitio oficial de la editorial Feltrinelli (<https://www.lafeltrinelli.it/libri/editori/einaudi>)

Cabe señalar también que "Libri Bianchi" fue un proyecto llevado a cabo por la editorial en el periodo que va de 1956 a 1966. Para ampliar la lectura sobre este tema se recomienda "I 'Libri bianchi' Einaudi. Nascita di una collana di attualità", de Irene Mordiglia.

Es decir que, en estos años, lleva a cabo sus proyectos en dos direcciones. Por un lado, busca darles visibilidad a las nuevas generaciones de escritores que están surgiendo por ese entonces en el país y por otro, se interesa por mantener la línea ideológica que había desarrollado hasta el momento. Este es el contexto en el que surge la antología de Italo Calvino (1923-1985) y que se plantea como una forma de revitalización del saber popular a partir del trabajo con los relatos orales. Con este libro, Einaudi busca colocar a la fábula italiana en serie con grandes figuras como los alemanes Jacob y Wilhelm Grimm, el francés Charles Perrault o el danés Han Christian Andersen, todos ellos de suma importancia para la preservación del género. A su vez, la iniciativa posicionaría estas formas de la narrativa en un lugar destacado, para lo que ya contaban con una profusa tradición: en Italia, a mediados del siglo XVI y antes que en otros países, aparecen dos textos significativos para la literatura infantil: uno es *Piacevoli Notti* (1550-1555), de Gianfrancesco Straparola, considerado el primer libro europeo que reúne cuentos de hadas; y el otro, *Lo cunto de licunti overo lo trattenemiento de peccerille*, de Giambattista Basile, escritos en napolitano y distribuidos en cinco tomos publicados entre 1570 y 1632. Ambos libros son considerados una fuente de influencia para los hermanos Grimm y Charles Perrault, lo que demuestra su valor dentro del género.

El trabajo con los relatos orales y la tradición no se redujo a la recopilación de las narraciones sino que también se acentuó en el campo de los estudios literarios. Entre los primeros textos italianos que se abocaron al género puede mencionarse *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari italiane*, de Angelo de Gubernatis, también *XII conti pomiglianesi* (1877), de Vittorio Imbriani o *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani e delle párlate siciliane* (1875), de Giuseppe Pitrè. Al respecto dice Calvino: “Fue necesario que surgieran los diligentes estudiosos de folklore de la generación positivista para que alguien comenzara a escribir el dictado de nuestras abuelas” (1977, p. 9). El escritor señala, mediante una metáfora que concentra tradición y oralidad, el valor inaugural que tuvieron estos textos en torno a los estudios del género. Sin embargo, como también el mismo Calvino reconoce, la enorme mayoría de aquellos primeros trabajos estaban destinados a fosilizarse en los estantes de las bibliotecas. Faltaba aún que apareciera uno que integrara todas

las regiones y que además circulara con facilidad entre los lectores no especializados.

Italo Calvino fue el responsable de realizar este proyecto³ en torno a la fábula italiana para el que trabajó durante dos años en los que recopiló, como dijimos, doscientos cuentos populares de diferentes regiones. Durante todo ese proceso, recogió, analizó y clasificó los relatos con la ayuda de expertos en el área como Giuseppe Cocchiara, Giuseppe Vidossi, Paolo Toschi y, Ernesto De Martino. Las sugerencias, llegado el momento de la publicación, fueron marcadamente opuestas con respecto al propósito y al público al que debían dirigirse, pero la editorial acabó por retomar lo que se había propuesto desde el comienzo: lanzar un libro que fuera suficientemente accesible y placentero tanto para adultos como para niños y no únicamente una fuente de estudio o de consulta. Para lograr esto debían abandonar los aspectos antropológicos y filológicos que el objeto aportaba y centrarse en el carácter poético, además de “darle una unidad estilística”, en palabras de Calvino dichas en una carta a su principal colaborador⁴, Cocchiara, en 1954, es decir, en el año en que iniciaba su trabajo.

Es posible ahondar aún más en todo este interesante proceso de elaboración y edición que atravesó el libro en términos de producto cultural, pero lo dicho hasta aquí será suficiente para poder acercarnos a la interpretación de los aspectos que desarrollaremos. En este artículo tomaremos las posteriores publicaciones en lengua castellana que se desprendieron de aquel libro de Calvino. Nos interesa especialmente analizar el tipo de público al que se dirigió la editorial que lo publicó.

³ Cabe señalar que su interés por estas formas del relato se vio también en su libro *Sulla fiaba* publicado en 1980, en donde recoge historias africanas, mantuanas e irlandesas, entre otras. Además, también durante estos años, se ocupó de escribir los prefacios para las publicaciones de libros como: *Fiabe del focolare*, que corresponde a la antología de las fábulas recogidas por los hermanos Grimm entre 1812 y 1815 publicado por Einaudi en 1951; *Le Fiabe africane* (1955) y *Charles Perrault, I racconti di Mammal 'Oca* (1974). Esta labor, junto con las afirmaciones de estudiosos de su obra que coinciden en reconocer la fuerte filiación existente entre los textos ficcionales de Calvino y algunos de los rasgos propios de las fábulas y los relatos fantásticos, lo colocan como una figura de gran valor al momento abordar trabajos en torno a relatos fabulosos y fantásticos. Al respecto dice en su ensayo “Tres corrientes de la literatura italiana de hoy”: “de las fábulas me interesa el esbozo lineal de la narración (,) el ritmo (,) la esencialidad, la forma en que el sentido de una vida se concentra en una síntesis de hechos, de obstáculos que hay que superar, de momentos supremos”. (2013, p. 70)

⁴ La mención a esta carta se encuentra en la introducción que acompaña a la edición de los cuentos populares italianos, que se consultó para este trabajo, tanto en italiano como español.

Para ello resulta productivo abocarnos a la lectura e interpretación de los paratextos para lo cual partiremos de la caracterización que hace Roger Chartier:

Hay que recordar con fuerza que no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, que no hay comprensión de un escrito, cualquiera que sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector. De ahí la necesaria selección entre dos tipos de dispositivos: los que derivan de su puesta en texto, de las estrategias de escritura, de las intenciones del 'autor'; *las que resultan de la puesta en libro o en impreso, producidos por la decisión editorial o el trabajo del taller, apuntando a lectores o lecturas que pueden no ser conformes con los deseados por el autor.* (2005, p. 46. La cursiva es nuestra)

El libro como dispositivo cultural vinculado fuertemente al mercado se vuelve síntoma de una sociedad, se presenta como una forma de replicar los intereses y gustos de los lectores a los que, al mismo tiempo, moldea. Buscaremos, en el caso del libro con el que trabajaremos a continuación, reconstruir el tipo de "lector modelo" (Umberto Eco, 2013) que se infiere de la interpretación de las diferentes entradas al texto, tales como el diseño de tapa, el prólogo y las notas al pie de la edición en español. Un lector cuyas competencias difieren de las del lector empírico al que suponemos, apunta la editorial Einaudi. Cabe aclarar que dicha categoría de Umberto Eco está vinculada al escritor y las decisiones que este toma al momento de pensar en su potencial receptor. Al respecto Eco sostiene que el escritor "debe referirse a una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza [...]. Deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente" (p. 75). Esta figura, si bien está atada a los procedimientos y decisiones que toma un escritor, es igualmente productiva para interpretar las elecciones editoriales. El enfoque de este trabajo está colocado en el análisis, decíamos, de la composición paratextual del libro en la que interviene la editorial. Las decisiones sobre ello derivan del tipo de lector que presupone, es decir, el sujeto que interpretará esos elementos según sus competencias. Su lectura nos permite aproximarnos al tipo de infancia que se representa en este caso en particular.

La construcción de los elementos paratextuales

Varios años después de la primera publicación de *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare...*, Calvino selecciona una serie de fábulas para *L'Uccel belverde*

e altre fiabe italiane (1972) e *Il principe granchio* (1974) que publica Mondadori. Ambos libros son traducidos al español y publicados por Editorial Latina. En 1977 aparece *El pájaro Belverde y otras fábulas*. En esta traducción, la editorial replica el diseño de tapa, el título y el contenido y separa los relatos en grupos de entre cuatro y ocho historias.

Lo primero que surge de la edición en español es la presencia del nombre propio, o al menos es lo primero que nos convoca dada la particular relación que existe entre la fábula y la figura de autor. Partiendo del hecho de que estos relatos pertenecen a la cultura oral y se forman a partir de una práctica colectiva, resulta singular esa utilización. Calvino señala en el prólogo que acompaña a la primera edición de *Fiabe italiane, Raccolte dalla tradizione popolare...*, y citando un ensayo de Ferdinando Neri, que

El 'balance' de las tradiciones populares es del todo ilusorio: a tal punto son casuales los testimonios, sobre todo si se remontan a una época lejana, y aun cuando se disponga de un documento seguro, las innúmeras semejanzas con el folklore de otras comarcas acaban por excluir toda posibilidad de localización que no sea puntual y transitoria. La leyenda pasa, es volátil, está en todos los caminos, como una dispersa polvareda adherida a la planta de los hombres. (1977, p. 46)

Las similitudes estructurales, los propósitos que se repiten de un relato a otro, la recurrencia a determinados personajes arquetípicos en las diversas versiones y la transmisión de una generación a otra, hacen imposible encontrar el lugar de gestación. Así es que, en el gesto de poner al escritor sobre el título, sin indicar su responsabilidad como compilador, es posible ver el interés por indicar una autoría que condicionará los modos de leer y de consumir el texto. El nombre propio destacado en un conjunto de relatos que tienen esa particular génesis puede invitar al lector a asociar la creación de las narraciones con la figura del propio Italo Calvino, en este sentido será la editorial la que apuntará a su consumidor. En *Lector in fabula*, Umberto Eco indica que “un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo [...] Sin embargo, para aclarar esta definición conviene representar un texto como un sistema de nudos o de “juntas” e indicar en cuáles de esos nudos se espera y se estimula la cooperación del Lector Modelo” (p. 91). Precisamente, uno de esos nudos en este caso, se encuentra en el espacio paratextual. Es posible pensar esta decisión

editorial de colocar el nombre de Calvino de ese modo, como una señal para aquellos lectores que, conocedores del prestigio con el que ya contaba el escritor italiano, den al libro un valor mayor que el que podría dársele a una selección de fábulas italianas sin más particulares. También es posible continuar esta lectura a la luz de la idea de función-autor que desarrolla Foucault en *Qu'est-ce qu'un auteur?* y que recupera Chartier en su artículo “Esbozo de una genealogía de la «función-autor»” (2006), si bien el foco está puesto en la revisión de la periodización que propone el filósofo para rastrear los eventos que fundan la aparición de la figura de autor en el rol de escritor separada del “individual real”, lo que nos interesa tomar en particular es el concepto de “función-autor” en la que el autor es considerado como “el principio de cierta unidad de escritura” y como “un foco de expresión” que se manifiesta en cada una de las creaciones que le son asignadas” (p. 192). El caso de este libro es que se coloca en serie con el resto de la producción de Italo Calvino tras el gesto de señalarlo como autor de los relatos en la tapa del libro, Chartier sostiene que

las formas físicas a través de las cuales se transmiten los textos a sus lectores (o a sus oyentes) afectan al proceso de construcción del sentido. Comprender las razones y los efectos de estas materialidades (por ejemplo, para el libro impreso el formato, las disposiciones de la paginación, el modo de división del texto, las convenciones que regulan su presentación tipográfica, etc.) remite necesariamente al control que los autores o los editores ejercen sobre estas formas encargadas de expresar una intención, de gobernar la recepción, de constreñir la interpretación. A pesar de sus fuertes diferencias, incluso de sus divergencias, todos estos enfoques tienen un punto común: volver a articular el texto con su autor, la obra con las voluntades o las posiciones de su productor. (1994, p. 61)

En este sentido, el nombre propio apunta al adulto conocedor más que al niño lector. De todas maneras, cabe agregar que no es posible descartar del todo la idea de que la colocación del nombre propio sea el reconocimiento a la ardua labor que supuso la elaboración del libro del que se desprendieron estas ediciones. El valor de orden cultural e intelectual⁵ le pertenece de manera indiscutida al escritor, quien

⁵ Chiara Mazullo, en su tesis de magister rastrea la correspondencia entre Calvino y Cocchiara en donde comparte lo que significó el trabajo al que se entregó el escritor. Allí dice: «Mal'intento di Einaudi [è] di fare qualcosa (...) che sia (...) una lettura fresca per un pubblico non di studiosi pure essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana (...) Insomma su una base di lavoro filologica, lavorare con criteri senzualmente poetici. Anzi aveva addirittura proposto a me – povero me! – di assumermi questo lavoro di “unificazione”» (pero la intención de Einaudi es hacer algo que sea en una lectura fresca para un público no especializado, a pesar de estar realizada con todos los recursos de la investigación folclórica italiana, en resumidas, sobre la base de una labor

además deja registro de sus decisiones estéticas. Dice Calvino: “Orienté mi labor hacia dos objetivos; representar todos los tipos de cuento popular cuya existencia se halle documentada en los dialectos italianos; representar a todas las regiones de Italia” (p. 18) y más adelante agrega:

En lo que concierne al auténtico “cuento de hadas” (fiaba) -o sea el relato mágico y maravilloso que alude habitualmente a reyes de países indeterminados-, figuran todos los “tipos” de cierta importancia a través de una o más versiones que me parecieron las más representativas, las menos esquemáticas, y las más impregnadas del espíritu local. Hay en el libro, además, leyendas religiosas, relatos, fábulas de animales, pequeñas historias y anécdotas, a más de alguna leyenda local: en suma, componentes narrativos populares de género diverso con los que me topé durante mi investigación y que me sorprendieron por su belleza. (p. 19)

Estos criterios son los que guían al primero de estos libros, e incluso en esa edición en el título mismo se incluye su nombre, en reconocimiento de la responsabilidad intelectual de ese trabajo, como garantía de la labor antropológico y filológica de un escritor nacional y con prestigio. En ambos casos, en el libro publicado por Einaudi y más tarde por Mondadori y Editorial Latina, el nombre del autor tiende a validar el valor cultural del objeto, sin embargo, podemos pensar que persiguen objetivos diversos: en el primer libro el nombre propio acentúa el carácter académico de la recopilación- aún cuando el propósito fuera, como decíamos, distanciarse de ese círculo-, mientras que en la selección para Mondadori, esa utilización insinúa un valor agregado en términos literarios. Resta decir que hasta aquí la figura del niño como lector parece estar desdibujada.

En lo que respecta a los elementos icónicos, la tapa del libro está acompañada de una ilustración que representa un grupo de sujetos, en torno a una mesa y en situación de celebración. El dibujo está formado por figuras de trazos irregulares, su forma es unidimensional y hay un aparente uso descuidado de los colores. Esos rasgos se replican en las imágenes incluidas al interior del texto. Esta forma de ilustrar el libro que parece imitar el estilo de los niños, puede ser interpretada como una manera de despertar sus intereses y que se sientan incluidos y reconocidos. Calvino, dice, a propósito de la niñez:

filológica, trabajar con criterios esencialmente poéticos. Me había propuesto- ¡pobre de mí!- asumir este trabajo de ‘unificación’” (2014, p. 20. La traducción es mía)

Lo que hoy estamos habituados a considerar “literatura infantil” no tenía en el siglo XIX (y tampoco hoy, quizás) destinatarios por edad, pues perduraba como hábito de tradición oral: era un relato maravilloso, expresión plena de las necesidades poéticas de ese estado cultural.

El cuento infantil existe, sí, pero como género en sí mismo, retomado por narradores más ambiciosos y perpetuado a través de una tradición más humilde y familiar, con características que pueden sintetizarse de este modo: tema horroroso y truculento, detalles escatológicos o coproláticos, versos intercalados en la prosa con tendencia a la retahíla... características en gran parte opuestas (truculencia, procacidad) a las que hoy son requisito de la literatura infantil. (1977, p. 55)

El escritor sintetiza los rasgos de los relatos tradicionales y destaca la diferencia entre el público infantil del siglo XIX y el público de fines de los setenta, momento en el que escribe este prólogo. Estas consideraciones acerca de la infancia y su literatura resultan sumamente productivas puesto que se detiene en algunos aspectos que nos sirven para interpretar el índice, y posteriormente el prólogo del libro que estamos analizando. Maite Alvarado dice, con respecto a los índices, que “algunas recopilaciones están organizadas temáticamente y el índice refleja la hipótesis de trabajo del compilador.” (1994, p. 31). En este caso los cuentos se dividen bajo los siguientes subtítulos: *para los más pequeños; para las nenas; para dar miedo (apenas, no mucho); para llorar un poquito; en las que gana el más pícaro*. La lectura de este índice puede sintetizarse de la siguiente manera: el público infantil está dividido por edades y géneros, se propone una afectividad mesurada y una inclinación por el engaño, posiblemente por el grado de astucia con que se caracteriza generalmente a sus personajes y que suele ser considerado como un valor.

El prólogo que acompaña a la publicación en español, firmado por Eva Luisa Forjado, ayuda a reforzar el sentido de estas divisiones. Dice: “Este es un verdadero libro para chicos, escrito del *único modo* en que se puede escribir para ellos, con un *lenguaje limpio y concreto*, sin palabras superfluas. Contiene treinta y cuatro cuentos narrados en un estilo que posee el ritmo propio de lo ritual” luego hace mención a la división interna que ya señalamos y agrega “en cada momento de la narración se advierte la alegría de apuntar inmediatamente a la imaginación del niño, abriéndola hacia el mundo de lo fantástico, sin distraerlo de la observación y reflexión sobre lo real” y cierra diciendo:

Pocas palabras hacen falta para completar lo que cada uno de estos cuentos sugiere: el trasfondo y la atmósfera ritual que los recorre, merecen en algunos casos ser subrayados con noticias relativas al origen de la versión aquí presentada (...) de ahí mi resolución de acompañar cada un[a] de las fábulas con una breve información, enriquecida por los aportes que el mismo Calvino brinda en sus notas a la edición completa de los *Cuentos*. (p. 5)

En este prólogo toca aspectos como el lenguaje, la cuestión del ejercicio de la imaginación dentro del universo infantil, y la importancia de la fuente de la que se desprende el libro. El describir al discurso como “limpio y concreto, sin palabras superfluas” se nos presenta opaco a la interpretación: ¿Qué sería exactamente que el lenguaje utilizado es *limpio*?, ¿eso refiere a la ausencia de groserías o a su complejidad? Lo mismo sucede en la asociación de las palabras con lo “superfluo”, ¿en qué consiste lo superfluo exactamente cuando hablamos del lenguaje? Todo este registro valorativo del prólogo se ancla en consideraciones sobre la infancia en donde el ejercicio de la imaginación se advierte como una amenaza, por ello es de destacar que los relatos los llevan al “mundo de lo fantástico, sin distraerlo de la observación y reflexión sobre lo real”. Aquí entra en tensión el mundo de la fantasía con la realidad. Graciela Montes en “El corral de la infancia” sostiene que la infancia es un concepto que apareció recién en el siglo XVIII de la mano de un creciente interés que luego condujo a la especialización: “una habitación para los chicos (la *nursery*), la industria del juguete, el jardín de infantes, muebles diminutos, ropa apropiada, la literatura deliberada” (1990, p. 12) y fue en este proceso, plantea Montes, en donde comenzó a entenderse a la fantasía como algo peligroso que “se proponía como alternativa, una especie de ‘realismo’ muy particular que echó raíces y que, con altibajos, sobrevive hasta nuestros días” (p. 14). Este prólogo acredita lo que afirma Montes. Eva Forjado enuncia las condiciones que deben darse para que un texto sea infantil y además asume que la fantasía es un ejercicio al que los niños no deben entregarse.

Finalmente, como ya lo anticipa la prologuista, en cada uno de los relatos encontraremos una nota al pie. Por definición,

los enunciados que se reúnen en este espacio no se emiten según un modelo de emisión único, aunque el sistema de las notas los presenta en un mismo plano. Ni su estatuto lingüístico, ni su relación con el texto son homogéneos. [...] La nota proporciona una información extra, que está destinada a asegurar la inteligibilidad inmediata del texto” (Kuentz, 1992, p. 10)

A continuación transcribimos tres que cuentan con ciertas variables entre sí y que funcionan como ejemplo:

Pedrín Pedrón es un niño prudente, pero no tanto como para no caer en las trampas de la Bruja Rebruja. Se salva gracias a sus artimañas, cuya ingeniosidad es acentuada en esta versión, en gran parte creación original de Calvino, quien al ritmo de los diálogos agrega la feliz invención de los alegres versitos y la originalidad de los nombres. Recogida en Friuli. (p. 24)

El mito de Ulises y Polifemo ingresa en la tradición oral italiana narrado por pastores sicilianos y abruceses, que lo difunden como la historia de “Ojo en la frente”. Esta es una transposición de aquella historia, recogida en la ciudad de Pisa. El héroe es un florentino anónimo, seducido por la fascinación que experimenta al oír relatos fantásticos. Se cansa de ser espectador pasivo y parte para descubrir las maravillas que encierra el mundo, sólo para poder fascinar a los demás relatándoselas. Luego de enfrentar al Gigante (que en esta versión tiene dos ojos, aunque uno está completamente tuerto), vuelve a la aldea con un dedo menos y también con menos ilusiones. Calvino acentuó la descripción del carácter entre Ulises y agregó la frase final. La versión fue recogida en Toscana. (p. 82)

Escondida bajo una extravagante fealdad, aparece la belleza como signo de gracia. Es sorprendente la fascinación que produce ese cortejo nupcial revistado por cantidades de monos encaramados en una jungla, pero de asfalto. Un cuento impregnado de ternura, con una mona mensajera que nada tiene que envidiarle a la blanca paloma, y en el que se halla el cofre más pequeño encontrado hasta ahora en un cuento custodiando algo siempre soñado: un tul de novia, bordado por cien manos. La versión, casi única, proviene de la región Toscana. (p. 98)

Las notas al pie irrumpen como un comentario añadido que ingresa en la práctica de la lectura, como una voz extranjera que tiene la intención de cumplir varias funciones: en algunos casos esas notas son un breve resumen de la historia, un repaso de lo que se acaba de leer con el agregado de algún dato acerca de su versión original; otras veces son un poco más extensas y establecen filiaciones con la tradición, ya sea por su recurrencia argumental o bien por la reaparición de ciertos personajes arquetípicos, y en otras ocasiones las notas no sólo funcionan como un breve revisión del conflicto sino que además lo valoran, tal es el caso del tercer ejemplo citado en donde habla de una fealdad “extravagante”, o de un cortejo “fascinante” o que el cuento está “impregnado de ternura”. Este tipo de notas interfieren en la lectura y condicionan su interpretación. La pregunta sería, llegados a este punto, a quienes apunta este paratexto en especial y qué efectos puede tener en la experiencia de lectura de los niños quienes, se supone, son los destinatarios. Para pensar esto resulta pertinente el texto “El miedo a la locura y a la fantasía

desbordante” de Carranza, en donde habla en términos de “colonización” al momento de pensar la relación de los adultos y los niños, en el contexto de la escritura y la lectura:

Estamos frente a un modo de colonización de la mente de los niños y los jóvenes, una búsqueda de asimilación que desconoce al otro en su diferencia, en su riqueza. Que desconoce al joven lector, y a la vez desconoce a la ficción como tal... [proponiendo una] visión pragmática, utilitarista, mercantilista de la literatura. (2017, p. 15)

Y en “Las horribles consecuencias de fines útiles” comparte una sugerente pregunta: “hasta qué punto el tipo de relación que los adultos establecemos con los niños y jóvenes a través de los libros no es una relación de conquista, asimilación y de acatamiento a la creatividad, a la voluntad del adulto” (Carranza, 2017, p. 2). En este sentido, si bien las notas al pie no obstaculizan el flujo de la lectura, sí son una fuente incluida para colaborar con el lector y es por ello que se mantiene la pregunta acerca del tipo público al que apuntan con esas notas ¿lo específico de esos datos que se aportan se dirigen a formar a un niño lector o se está pensando en otra clase de público? en ese caso ¿estamos hablando de un libro que tiene en consideración a niños y adultos por igual? a su vez, aquellas notas en las que comparte su experiencia lectora, ¿hasta qué punto interfieren con la interpretación personal?, ¿no hay en las notas al pie un intento de – apropiándonos de las palabras de Carranza- colonizar a los lectores?

Posibles conclusiones

Tal como dice Jean Hebrad, y en sintonía con lo que citábamos de Chartier al comienzo,

Antes de ser un texto, el libro es, para el lector, una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y en capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, una tabla de materias, un índice, etc., y, desde luego, un conjunto de letras separadas por blancos. En síntesis, un libro es ante todo un proceso multiforme de espacialización del mensaje que se propone a la actividad de sus lectores. (Hebrad, 1983, p. 70. Citado por Maite Alvarado en *Paratexto*. 1994, p. 18)

Y más adelante agrega:

El paratexto se define como un aparato montado en función de la recepción (Genette, 1987). Umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura. En este sentido, los géneros escritos cuentan entre sus marcas aspectos paratextuales que permiten anticipar, en cierta medida, el carácter de la información y la modalidad que esta asumirá en el texto. (p. 19)

En el caso del libro que abordamos en este trabajo, los paratextos se presentan como un camino oscilante entre un lector adulto y un niño. Construyen un texto ambivalente en el que ingresan dos tipos de lectores de dos sistemas diferentes (Shavit, 1999). Estas esferas están conformadas por un sujeto lector que no cuenta con las mismas herramientas al momento de interpretar un texto y eso está en el horizonte del escritor al momento de proyectar y elaborar sus textos y, por supuesto, también lo están en el de las editoriales. Zohar Shativ afirma al respecto que

El escritor, que asume siempre la existencia de un cierto lector implícito a la hora de producir su texto, asume dos lectores implícitos diferentes en el caso del texto ambivalente. El primero está compuesto de adultos que pertenecen a la élite de los consumidores del sistema canónico para adultos en el cual (desde la época romántica) predomina la norma de la complejidad y la sofisticación. Estos consumidores exigen un alto grado de complejidad en el texto y pueden comprender un texto complicado en su totalidad. No se pretende nunca que el lector implícito asumido como tal, el niño, pueda entender tal texto, pues la sociedad da por supuesta la incapacidad de éste para hacerlo. Así, para este lector infantil que está acostumbrado a modelos reducidos y simplificados, el texto ofrece modelos establecidos reconocidos y asume que este lector menos sofisticado ignorará ciertos niveles del texto (p. 156).

En el caso de este libro de fábulas, son las particularidades de los elementos paratextuales las que nos sugieren la existencia de un público lector adulto al que apunta la editorial. Esta afirmación resulta del análisis de esos elementos que requieren saberes que el niño aun no domina a quien, como señala Shativ, se le ofrece un discurso adaptado a sus competencias. En este caso de este libro, el acceso a la lectura está en las fábulas mismas cuya claridad en la forma de enunciar es constitutiva. No sucede esto, por ejemplo, en el estilo de las notas al pie, en donde es posible detectar expresiones o giros que sólo pueden ser interpretados por un adulto.

Los relatos folclóricos orales resultan ser formas literarias fuertemente vinculadas a la infancia a la que, como vimos que el propio Calvino destaca, no es

posible pensarla en términos atemporales y universales. Muy por el contrario, las diferentes etapas de la existencia del hombre son analizadas y clasificadas en sus múltiples aspectos. El atractivo del análisis paratextual radica en los aspectos sociológicos y de mercado que confluyen en un libro para elaborar lo que será un bien de consumo cultural. Lo que hemos demostrado brevemente es que el objeto libro trae voces de su época que nos hablan de los parámetros que se elaboran para delimitar la infancia. Lo particular de este texto en concreto es, además de la historia que lo precede y que de alguna manera condiciona las formas en que se lo presenta al lector en sus versiones infantiles, las diferentes zonas desde las que emerge la voz adulta ya sea como intérprete del discurso literario, en el caso del índice y las notas al pie, o como productor de sentidos en el caso de la iconografía y el nombre de autor. A raíz de este emerger, podemos concluir que para el momento de esta publicación aún no se estaba pensando en una infancia independiente que pudiera desenvolverse como lectores autónomos y activos en la construcción de sentidos.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. (1994). *Paratexto*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC;, Universidad de Buenos Aires. (Selección)
- Calvino, I. (1977). *Cuentos populares italianos*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- (1977). *El pájaro Belverde y otras fábulas*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- (1985). *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Milan: Mondadori.
- (2013). *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Madrid: Siruela.
- Carranza, M. (2017). La horrible consecuencia de fines útiles en *La literatura me mata ¿existe la literatura juvenil* AAVV. Laboratorio Emilia de Formación.
- (2017). El miedo y la locura en *La literatura me mata ¿existe la literatura juvenil* AAVV. Laboratorio Emilia de Formación.
- Chartier, R. (1993). Texto, impresos, lecturas en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. España: Alianza.
- (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Alianza.
- (2005). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- (julio, 2006). “Esbozo de una genealogía de la «función-autor»” en Revista Artefilosofía, Ouro Preto, N° 1. pp. 187-198.
- Eco, U. (2013) *Lector in fabula*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kuentz P. (1992). El reverso del texto. *Literatura y educación*. Compilación y estudio preliminar a cargo de Gustavo Bombini. Buenos Aires: CEAL
- Mazzullo, C. (2014). *C'era una volta... Italo Calvino e le Fiabeitaliane. Un'analisi di scopi, metodi e fonti*. Venezia: Università Ca'Forcari.
- Montes, G. (1990). *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*. Buenos Aires: Libros el Quirquincho.
- Mordiglia, I. (2017) I “Libri bianchi” Einaudi. Nascita di una collana di attualità. Istituto Lombardo di Storia Contemporanea. Recuperado de <http://www.ilscmilano.it/wp->

content/uploads/2017/01/05_mordiglia_fdl_1-2010-5.pdf (última consulta: 12/10/20)

Shavit, Z. (1999). La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños en *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco/libros.