

20

III. 8

E



EDUCACIÓN

PUBLICACION
DEL MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
AL SERVICIO DEL EDUCADOR COSTARRICENSE

MAYO Y JUNIO
1960

San José, Costa Rica

EDUCACIÓN

PUBLICACION DEL MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
AL SERVICIO DEL EDUCADOR COSTARRICENSE

No. 20

Mayo y junio de 1960

Año VI

Departamento de Extensión Cultural
Sección de Publicaciones

Directora

CECILIA VALVERDE BARRENECHEA

San José, Costa Rica

Contenido

Homenaje a Guanacaste

Bosquejos sobre el folklore guanacasteco	3
<i>Medardo Guido Acevedo</i>	
El aporte lirico que el guanacasteco trajo a Costa Rica con su anexión	5
<i>Anibal Reni</i>	
Veinticinco de julio	7
<i>Antonio Obando Espinoza</i>	
El Punto Guanacasteco	8
<i>Alberto Cañas Escalante</i>	
Muere el sabanero	10
<i>Joaquín Solano Méndez</i>	
Adivinanzas	12
<i>Napoleón Martínez Leiva</i>	

Metodología

Cómo narrar cuentos a nuestros niños	13
<i>Sara Cone Bryant</i>	
Sugestiones	61
<i>Lilia Ramos</i>	

Costa Rica: Historia

El Duelo de la Patria	64
<i>Francisco González Castro</i>	

Nuestra legislación escolar

Deberes de los maestros	68
(Título III, capítulo VIII del Código de Educación)	

Homenaje a Guanacaste

Bosquejo sobre el Folklore Guanacasteco

Por Medardo Guido Acevedo

Palpitaciones criollas.—

La palabra folklore trae a nuestra mente un enjambre o conjunto de tradiciones, cuentos, leyendas, cantos y costumbres de la pintoresca, señorial y soleada tierra guanacasteca; algo propio de autóctona modalidad, que constituye en su real sentido y figuración, reminiscencias de un pasado y palpitaciones emotivas que han vivido involucrando la verdadera ciencia del pueblo.

El folklore nuestro contiene en sí, tradiciones y costumbres que han sido y han arraigado innatas desde todos los tiempos. El vernaculismo se ha vivido con el canto, la leyenda, el verso, la copla o cuartilla picaresca; las tareas campestres; armonizado todo con instrumentos musicales como la marimba, la guitarra, el quijongo, la carraca, la zambumbia a la par del baile gracioso y propio de la ranchería pajiza o de los adornados salones, donde lucen guapura y belleza nuestras mujeres, con los sentimientos históricos de los nahuas y chorotegas. Esto ha contribuido a darle originalidad especial a la provincia de Guanacaste.

Causa inspiración campestre cuando se escucha el grito del sabanero que corre tras el cimarrón o en su cotidiana labor allá en la hacienda; algo así, el labriego abriendo surcos en el campo de labranza, en medio de un panorama de paisajes y celajes que constituyen la causa del verso y la canción; motivos para que nuestros artistas le den forma muy sentida a esas bellezas naturales de nuestra región de los llanos, donde hay también amor y hay ternura campesina.

Se amalgama el trotar de los caballos, la carreta que ahonda sus ruedas en los barreales, el mugido alternado de los bueyes en sus faenas cotidianas, el toro que brama en el rodeo, la copla rimada que récita el sabanero, las vaqueadas anuales en las haciendas y el jinetear en las fiestas populares al ejecutarse una danza o jota parrandera y para exaltar los ánimos, la delirante pieza del Punto Guanacasteco.

Tiene alma criolla el grito del sabanero. Como alma, es la forma característica del baile de la pampa que bien saben ejecutar nuestros hombres y mujeres con la gracia y el encanto; como así, el romance picaresco que atestigua la luna clara y bella en las noches de verano, o las estrellas que tachonan un cielo apacible y silencioso.

Hay animismo en nuestras almas, porque es herencia de los Nahuas y Chorotegas, que fue transmitida en sangre y en coraje mediante una raza superior por su civilización, para convertirse luego todo, en un valor vernáculo que se ha mantenido a través de varios siglos y décadas. Vernaculismo que se ha hecho verso, música, leyenda, cuento, e inspiración para los artistas amantes de ese regionalismo que forma la belleza del paisaje, el cantar campesino, la tapisca, y el chillar de las carretas, las faenas de la hacienda, el romance en las noches de luna, la armonía del bosque, el murmurar de los ríos y riachuelos, el arrullo del mar y, en fin, todo el panorama geográfico que es todo una vida de inquietudes y bellezas que han logrado convertirse en poemas y leyendas que engendran todo el recuerdo en forma imperecedera . . . , alma y vida de la pampa.

Homenaje a Guanacaste

El aporte lírico que el Guanacasteco trajo a Costa Rica con su Anexión

Por Aníbal Reni

La casi ausencia del indio y el predominio de la raza blanca en aquella parte de Costa Rica que aún no incluía al Guanacaste, dio por modo categórico una experiencia étnica que se manifestaba en todas sus formas de expresión, españolizada, en sus penas, en sus alegrías, en sus enojos. Se exteriorizaba con un énfasis y un léxico puramente españoles tal y como lo harían pueblos de la Madre España. Así su ironía y su donaire eran del más puro abolengo español del siglo XVI. La topografía accidentada de horizontes estrechos, brumosos y fríos, engendró esa modalidad que tan a las mil maravillas cantara nuestro poeta Aquileo Echeverría en sus Concheros inmortales. Recelosos, austeros, íntegros y a veces hasta solemnes, cuajaron la fisonomía patriarcal que conformara la patria que empezaba a perfilarse. Troquel señorero de virtudes y de valores cívicos, que tan en alto han puesto en la Historia el nombre de la República.

Por razones de orden histórico y de necesidades geográficas, vino la Anexión del Guanacaste a Costa Rica. Porción del istmo de fuerte mestizaje y por lo mismo poseedora de todos los secretos y todas las fuerzas vivas de su ambiente, hubo de inyectarle a la parte cartaga su fuerza étnica, manifiesta en su donaire criollísimo resultante de sus llanos inmensos, de sus crepúsculos, de sus florecencias y de sus aromas. La planta hombre que se desarrolló sobre la tradición india e influida en su convivio con el conquistador en aspectos de trabajo y de holgorio, dio el milagro de una

experiencia racial de tal vitalidad lírica, ofreciendo a la Costa Rica de la cultura un gran aporte folklórico que no había conocido antes.

De extensiones interminas, extensos litorales marinos, haciendas y vacadas, caballerías y fieras y peligros constantes de aguajes y tormentas. Entre una variedad de fauna y flora que suele transformar cada primavera en un jardín, no podía por menos el guanacasteco que perfilarse lírico y romántico en toda la extensión de la palabra. Sus marimbas de abolengo mayense, los onomatopeyas de su floresta y otras mil tonalidades pamperas, dieron nacimiento a su música tal como es: a ratos alegre, a ratos triste y siempre bullanguera y quejumbrosa con saudades de jotas lejanas; le dieron ese perfil inconfundible que en el arte, le ha hecho tanto bien a Costa Rica. Esa inyección de vida nueva fue la vinculación del costarricense a sus hermanos de América. De allí la alegría que despiertan los sonos guanacastecos y especialmente su Punto, en el cual los brazos al aire se enarcan y las caderas se mecen; en la bomba que estalla en fina ironía pasional para elevarse y, en pleno vértigo, quedar temblando en la peinetita de carey . . .

Es que país de América que no luce aunque sea una parte de sangre india, es país sin color y aun diríamos desteñido, ya que tan necesarias le son los arrestos criollos que han florecido en los Bolívars, los Sucre, los Chocanos y los Daríos. Pareciera que un núcleo genuinamente europeo en América, estaría como desconectado de la realidad histórica sobre todo, para llevar a cabo ciertas realizaciones que exigen ligarse con el espíritu a la herencia ancestral.

Pienso que Costa Rica habría quedado incompleta en el decurso de su Historia sin la anexión del Guanacaste. Ella ha sido su alegría contagiosa, su reseda criolla y sus huelenoches costeros que le perfumarán por siempre la vida. Gracias al destino, que trajo hacia nosotros, los cartagos, esa tierra, esa raza y esa flor para que cantemos juntos y por siempre, el himno inmortal.

“Veinticinco de Julio”

Antonio Obando Espinoza

*Fue feliz el momento y propicia la hora
en que, por decisión de nuestra voluntad,
“De la Patria, dijimos, para toda una vida”
y ante Dios y los hombres le juramos lealtad.*

*Cupertino Briceño! Las sonoras campañas
de la vetusta iglesia de tu pueblo natal,
con sus voces de bronce pregonaron al viento
la sublime grandeza de tu hazaña inmortal.*

*Tú lograste a fuerza de constancia y empeño
despertar a tu pueblo de ese lúgubre sueño
que por siglos vivió,
y le pusiste alas de cóndor para el vuelo
e hiciste en sus hombres florecer el anhelo
de progreso y de lucha que nos reivindicó . . .*

*Qué feliz aquel día! Con claros resplandores
el sol de la mañana la Pampa iluminó:
VEINTICINCO DE JULIO! y hubo en los corazones
renacer de esperanzas que a Dios mismo halagó.*

*Y hubo en todas las cosas como una Epifanía
tocada con trompetas de vivida emoción,
porque el alma de un pueblo gallardo se fundía
con el alma de otro que su ofrenda aceptó.*

*Y hubo fiesta y derroche de entusiasmo a aquella hora!
El cielo de la Pampa con fulgores de aurora,
como nunca antes pudo, por fin se coronó,
porque intuitivamente Guanacaste sabía
que Costa Rica era quien la protegería,
para ir al encuentro del venturoso porvenir que halló.*

El Punto Guanacasteco

Alberto Cañas Escalante

*Por su armonía, por su melodía,
es que yo amo el punto.
¡El punto!
Ese bello baile de la tierra mía.
La marimba suena
al sonar desata su mágica pena.
La pena del indio desaparecido,
del indio valiente, del indio vencido.
La marimba toca
Comienza la danza.
esa danza loca
del guanacasteco valiente y nervudo
que en el día rudo
y en la noche amante.
La chola arrogante
se alza las enaguas de mil coloridos;
se escucha un rugido
lleno de alegría
es el güüpipia
de un mozo fornido
que lanza al espacio el sombrero;
y usando la astucia del tigre matrero
avanza despacio, da un salto
y cae frente a la alegre moza
y comienza él también a bailar,
la danza ardorosa,
que exalta, que vibra, que vive, que sueña,
la danza costeña,*

que a todos, nos hace gritar.
Saca un pañuelo rojo y amarillo
y como un chilillo
lo hace alzar el vuelo
y lo hace girar velozmente;
y con él persigue a la ardiente moza
que en huir sonriente y provocante goza.
Allá el marimbero
golpea duro y fiero
multiplica las manos
y goza en su juego.
Y sus ojos negros
ya no son humanos
porque son de fuego.
Mientras la pareja
se acerca, se aleja,
la blanca marimba que la ardiente moza,
con cara sonriente,
exhibe orgullosa,
y aquella garganta
perfecta, torneada
hacia atrás echada
se crispa, se eriza
y la loca risa
parece que canta
que tal es su risa
y la risa loca
se desgrana en canto
sale de la boca,
y se pierde rauda, divina, alocada
en el laberinto de una carcajada.
Por su algarabía, por su melodía,
porque es el chillido,
sensual de la raza.
Porque es la alegría
sin metro, sin tasa.
Porque allí es que expresa
su alma Costa Rica
es que yo amo el punto
¡El Punto!
Ese bello baile de la tierra tica.

¡Muere el Sabanero!

Joaquín Solano Méndez

*Dispara el sol sus morteros
con punto fijo a la tierra,
centelleando por senderos
la luz estalla, en la sierra . . .*

*En su potro compañero
domeñando la espesura,
va cantando el sabanero
su amor, su pena y bravura . . .*

*Hace mucho que cabalga
y enfila al llano sombrío,
sereno toma con calma
la picada, junto al río.*

*El caballo se encabrita
cuando divisa el ganado,
el centauro salta y grita
al sentirse, disparado.*

*Mezcla de grito y ardor
se convierte la jornada,
que es derroche de valor
el trajín de la vaquiada.*

*Entre rizos y bandazos
los caballos zigzaguean,
driblan con brío los filazos
si con cuernos, topetean.*

*Sólo faltaba el Barroso,
toro feroz de los llanos,
a él va un valiente mozo
de acero pies, alma y manos.*

*Salta el polvo en espirales,
el potro parte hacia el toro,
brota el sudor a raudales
y la tarde nada en oro.*

*El mozo al bruto se enfila
que le espera decidido,
la soga no más lo hila
y ruedan estremecidos.*

*Una nube ennegrecida
del suelo tibio se espanta,
y la bestia enloquecida
con la furia, se agiganta.*

*Rueda el potro agonizante
al golpe duro y certero,
y en las astas palpitante
se va el alma del llanero.*

*Ante la cumbre y el llano
se escucha un grito en la calma,
que suele el valor humano
dejar silencio en el alma.*

*La tarde se va esfumando
y en la pampa soñolienta . . .
queda una nube flotando
sobre una mancha sangrienta . . .*

Adivinanzas

Napoleón Martínez Leiva

I

Por fuera duro y negro;
por dentro, caramelo;
me quiebras con la piedra,
me chupas con el dedo.

A veces en la olla
me hierves con la leche;
yo soy un alimento
que tomas con deleite.

¿Quién soy? . . . (El carao).

II

Pequeñita y amarilla
la tarde triste perfume;
como una humilde chiquilla
ni me resto ni me sumo.

El cuadro de la ventana
adorno yo con mis flores;
y en la cálida mañana
abrillanto los fulgores.

¿Quién soy? . . . (La reseda).

Como narrar cuentos a nuestros niños

Sara Cone Bryant

INTRODUCCION ¹

El arte del narrador

Hace poco tiempo, hojeando una revista, di con un artículo que describía una curiosa costumbre italiana: la pasión de este pueblo por las improvisaciones y los cuentos. Un viejecillo, vestido de un modo extraño, aparecía periódicamente en la comarca. Era sin duda un profesional del género.

1) Sara Cone Bryant nació en Melrose, Massachusetts, en enero de 1873. Bachiller en Artes de la Universidad de Boston (1895); obtuvo títulos en dos instituciones de Berlín: el "Frau Doktor Hempel Seminary" y el "American Home School" (1896). Casó con Theodore Franz Borst en 1908 y tuvo tres hijos. Se dedicó al periodismo y a la escritura de cuentos para revistas (1897-1900). Maestra de inglés y conferenciante sobre poesía en el Simmons College de Boston (1904-1906) (Conferenciante sobre el arte de relatar cuentos en el Lucy Wheelock Kindergarten, Boston (1907). También sobre el mismo tema en las principales ciudades estadounidenses. Miembro de los Clubes Phi, Beta Kappa, Kappa Gamma y el Women's de Boston. La siguiente lista de sus obras publicadas, se tomó del Main Catalog y del National Union Catalog (The Library of Congress, Washington, D. C.) La fecha de cada uno corresponde al año de su publicación por la Houghton Mifflin Co., de Boston y New York:
Best stories to tell to Children. 1912.
Epaminondas and his Auntie. 1938.
Gordon and his Friends. 1924.
Gordon and the Great Woods. 1929.
How to tell stories to children. 1905.
Gordon, more stories to read to yourself. 1926.
I am an American. 1918.
La publicación *Who's Who in America* (1938) cita además:
Stories to tell the Littlest Ones. 1915.
The Magic Flute. 1926.

Podía recitar ciclos enteros de mitos o de cuentos populares, celebrando sus sesiones en no importa qué rincón de un patio privado o de una plaza pública, y siempre rodeado de un compacto auditorio, de tal modo ávido de escucharle, que cualquier interrupción habría sido reprimida con violencia.

El autor insistía en la intensa atención de la muchedumbre, en cuyos rostros expresivos se reflejaban las más diversas emociones, y esto me recordó de pronto otra escena que yo misma había podido contemplar recientemente: en el salón de un colegio femenino de los Estados Unidos se habían reunido unas cuantas muchachas. Los rostros serios no ofrecían nada de la movilidad italiana; más bien hacían adivinar una experiencia aburrida que no las predisponía en nada a la curiosidad o a la sorpresa.

En el centro del grupo estaba una dama joven, de aspecto frágil y ojos brillantes. Contaba un cuento, un cuento de niños: el de *Ratón bueno* y *Ratón malo*. Se le había pedido hiciera esto —teniendo en mira cierto experimento— y ella lo hacía. Pero era fácil ver —según la expresión del auditorio— cuán insignificante les parecía el relato.

Así fue durante algunos minutos; luego la atmósfera de la pieza se hizo más tranquila, luego más tranquila aún. Sobre los jóvenes rostros indiferentes, pasó una sonrisa regocijada, luego un matiz de simpatía inconsciente, y la sala se conmovió con un acceso de franca alegría. La narradora había alcanzado su fin.

Renovación del arte de contar

El recuerdo de las estudiantes que escuchaban el cuento de los dos ratones, evocó otras reminiscencias. Conjuntos de caras pasaron ante mis ojos, caras con miradas de niño que no eran sin embargo caras de niños. Y, entre estos recuerdos, los más vivos eran aquellos de mis primeras experiencias. Pues son mis ensayos del principio, los que me han hecho realzar la posibilidad de modernizar el arte muy viejo de contar cuentos.

Hace unos cuantos años yo tenía que dar conferencias en inglés sobre literatura alemana. La mayor parte de los alumnos de mi clase eran incapaces de leer en el original las obras que comentaba, y como se trataba de literatura contemporánea, era bastante raro encontrar traducciones. Por tal razón tomé la costumbre de contar sumariamente el drama o la novela antes de considerarlo en sus detalles.

Por mi parte, encontraba en ello un verdadero placer, pero se pasó algún tiempo antes de darme cuenta de cómo esta parte de la lección se había vuelto la más importante para mis alumnas.

Se trataba de mujeres hechas y derechas, que esperaban su historia como una criaturita espera una golosina; que reclamaban abiertamente si yo la suprimía. La proposición de recurrir a una traducción era acogida con la expresión desilusionada de un niño que os pide le contéis un cuento y a quien respondéis ofreciéndole “leer uno en este bonito libro”; por el contrario, tan pronto se convenía en la narración, las muestras de placer eran tan generales y tan constantes, que no podía subsistir duda alguna sobre la satisfacción que experimentaban. La actitud de este auditorio adulto, no hacía sino ilustrar la diferencia entre el efecto de *leer* un cuento y el de *contarlo*.

Diferencia entre leer un cuento y contarlo

Todos aquellos que aman a los niños, conocen esta diferencia. Con muy pocas excepciones, escuchan con doble interés una historia contada que una historia leída y más aún: una “*recitación*” o una *interpretación* no tiene para ellos el encanto que emana de la persona capaz de contarles cuentos.

Se podrían invocar buenas razones para justificar esta preferencia.

La diferencia principal —que comprende otras menores— es que, si el narrador está libre, el lector está ligado: el libro en la mano o en las palabras en el espíritu entraban al lector. El contador no está encerrado por nada; se levanta o se sienta, en libertad de vigilar su auditorio, de seguir el texto o de modificarlo, libre de servirse de sus manos, de sus ojos y de su voz para ponerlos al servicio de la expresión. Su espíritu mismo es libre, pues deja venir las palabras sin obstáculo alguno, tan empapado está de su asunto. Por esta razón, un cuento *dicho* es más espontáneo que un cuento *leído*, aún de aquel leído lo mejor posible. Y por consiguiente, la corriente de simpatía que se establece entre el contador y su auditorio es más rápida, más intensa que cuando intervienen las palabras del libro.

Razones por las cuales una historia contada es más atrayente que una historia leída.

A esta ventaja se añade el encanto de la personalidad. Cuando estáis impregnado de un cuento interesante y lo contáis, el auditorio aprovecha la narración y además, vuestra apreciación personal: le llega aumentado con vuestro propio goce. Esto hace que la historia divertida sea mucho más divertida en los labios de un narrador gracioso, que en las páginas de una revista. Todo individuo conserva algo de la curiosidad hereditaria sobre lo que concierne al vecino; lo que otro ha hecho y sentido en su propia persona, ejerce una atracción especial sobre cada uno de nosotros. La socie-

dad más cultivada escuchará a un explorador con un sentimiento de interés muy diferente de aquél que sentirá ante un conferencista que expone los resultados científicos de la misma misión.

Diré: Yo estaba allí . . .
Creeréis estar allí vos mismo!

El deseo de conocer las experiencias personales de nuestro prójimo, es un deseo muy humano y muy natural. Y este deseo es más particular en los niños. Encuentran su satisfacción en las delicias que les procura el relato de lo que hacían papá y mamá cuando pequeñitos, o de lo que aconteció a la abuela en uno de sus viajes, etc., y va también hasta las historias que no son personales en sí mismas, que sacan su sabor únicamente del hecho de que manan de los labios en frases espontáneas y familiares.

Esta facilidad de retener la atención, debe ser para los educadores un motivo práctico suficiente para contar los cuentos mejor que leerlos. Es infinitamente más fácil hacer el esfuerzo magnético necesario, cuando nada más viene a distraer la atención. Vuestros ojos se encuentran continua y naturalmente con los de los niños, su expresión responde a la vuestra, y el contacto es inmediato.

Para ventaja de la maestra y para alegría de los niños, el arte de decir los cuentos puede ser presentado como superior al arte de leerlos.

Es un arte muy bello, muy antiguo. Transporta inmediatamente la imaginación hacia escenas de una gloriosa y conmovedora antigüedad.

Los aedas griegos, cuyos cantos formaron la *Iliada* y la *Odisea*; los intérpretes de las leyendas históricas que compusieron las *Gesta Romanorum*, los *Trovadores* de Francia, los *Minnesinger* de Alemania, los *Bardos* bretones, cuyos versos están entretnejidos en vuestra epopeya nacional, los *Mitos* escandinavos, o los cuentos de encantamiento asiáticos, no son más que los continuadores de los contadores nómadas, de quienes el origen se pierde en la noche de los tiempos y de quienes ignoramos hasta el nombre genérico.

Hubo un tiempo en que escuchar historias era la mayor de las distracciones. Los reyes y los guerreros no podían pedir nada mejor; y nada podía satisfacer a los siervos y a los niños. Siempre ha habido despertares de tal pasatiempo, y la costumbre no se ha perdido nunca en el reino de los niños en donde las madres son reinas. Pero nunca, quizá, desde los ver-

daderos tiempos antiguos, se ha estado tan dispuesto como hoy a reconocer su importancia como medio popular y legítimo de distracción.

Nueva importancia que ha adquirido el arte de contar cuentos

Tal vez esta evolución es debida a los esfuerzos de los continuadores de Froebel, quienes han puesto a la luz su valor educativo. El cuento narrado no se relega ya sólo dentro de la esfera del kindergarten; es admitido en todas las clases; en donde quiera los niños son niños.

A veces se le reclama únicamente en interés de la cultura de la inteligencia; otras, con más vagas y amplias intenciones, para vulgarizar un hecho científico o para apoyar una teoría moral. Pero sea cual sea el motivo, la conclusión es la misma. Contad cuentos a los niños y a los jóvenes.

Los *encargados de clases* han cedido a esta presión, por lo menos en teoría. Como han aceptado voluntariamente tantas modificaciones de los viejos métodos, por las nuevas ideas, aceptan la esperanza de hacer penetrar en el espíritu de sus alumnos, ciertos conocimientos morales o prácticos por medio de una cautivadora ficción. Pero ante el problema ¿qué debe hacer para que su entusiasmo no degenerare en un penoso sentimiento de incapacidad personal?

Las personas que poseen el don de contar cuentos, que no saben cuándo han comenzado a hacerlo, ni cómo lo hacen, cuyo cerebro está repleto de tesoros acumulados durante años de resistencia en el país de las hadas o en la choza de *Mi Madre Oca*, no pueden comprender la perplejidad de aquéllas a quienes falta este arte, el don. Pero hay muchas que pueden comprenderlo.

Es para éstas para quienes escribo; para los maestros que carecen de la costumbre, para aquellos que a la sola idea de ponerse en evidencia, se vuelven tan tímidos como el menor de sus alumnos, para aquéllos que no saben en dónde buscar los mejores cuentos, ni cuáles son los más fáciles de adaptar. Espero que las páginas las proporcionarán algo definido y práctico en el sentido de estudio y de *manera*.

VALOR EDUCATIVO DEL CUENTO NARRADO

Ventajas que los maestros pueden encontrar

¿Cuál es el fin que perseguimos al contar un cuento? De la idea que tengamos sobre esto, dependerá toda decisión futura en cuánto a la elección y al método.

¿Qué ensayamos al contar cuentos a nuestros alumnos? ¿Que podemos esperar razonablemente? Y ¿Qué obtendremos por este medio, preferible a cualquier otro?

Estas preguntas son tanto más interesantes y útiles, cuánto el actual acceso de entusiasmo por los cuentos en educación, ha llevado a mucha gente a equivocarse sobre el fin esencial de los mismos. Uno de los ejemplos que más sorprenden en este género, es el fervor con el cual un buen número de compiladores de relatos para ser usados en las escuelas, ha dirigido sus esfuerzos únicamente hacia la ilustración de fenómenos de la naturaleza.

La geología, la zoología, la botánica y aún la física, han sido puestas a contribución y son enseñadas —así se cree— por medio de narraciones agenciadas con mayor o menor felicidad, basadas en los hechos más simples de estas ciencias. Las maestras de los pequeñitos conocen bastante las historias de la crisálida que se convierte en mariposa, de la bellota que llega a ser encina, y de otras por el estilo.

Y este es un fin perfectamente legítimo, pero no es el fin principal; desvía la atención de otros mucho más importante.

¿Qué es un cuento en su esencia?

Un cuento es, ante todo y esencialmente, una obra de arte; de la misma manera que un drama puede ser interesante y sin embargo fracasar como obra de arte, lo mismo un cuento se presta a exigencias secundarias; pero debe ser ante todo considerado como una obra de arte.

Así, podéis enseñar a un niño hechos interesantes de las abejas y las mariposas al contarle ciertas historias, y podéis abrirle los ojos sobre procedimientos de la naturaleza contándole otras, pero si no hacéis más que esto, os parecéis a alguien que se sirviese de la Venus de Milo para hacer una demostración anatómica.

Un cuento bello está destinado a encantar, lo mismo que una bella estatua o un cuadro bello. Le corresponde procurar alegría. Y el resultado que produce la alegría es este despertar del espíritu que responde a toda percepción de la verdadera belleza.

Ofrecer alegría; en y por la alegría; excitar y alimentar el espíritu: ¿no está aquí una función esencial del cuento en educación?

Es porque creo que debe ser así, y no porque desdén o ignoro el valor de los otros resultados, por lo que me aventuro a poner de lado todas

estas consideraciones secundarias, para alinearlas más tarde bajo títulos especiales. Aquí, al principio de nuestro estudio, deseo insistir sobre esta aseerción: una narración es una obra de arte; su utilidad mayor en el niño está en el llamado que hace al sentimiento eterno de lo bello, por medio del cuál el alma humana es constantemente empujada hacia nuevas curiosidades para llegar a su desarrollo armónico. Por lo tanto, contar cuentos es ante todo un arte de distracción. Como el teatro, su fin inmediato es el placer del auditorio: su placer, primero; su instrucción después.

Ventajas que las historias contadas tienen para los niños.

Poco importa que el narrador que ha procurado placer a su joven auditorio, haya aumentado o no la suma de conocimientos técnicos; ha alcanzado el fin supremo, que es el de añadir algo a la vitalidad del espíritu, ha proporcionado un ejercicio sano a la emotividad, a la inteligencia; ha abierto horizontes nuevos a la imaginación, ha aumentado la intensidad de forma o de color del ideal de la vida y del arte que está en continua formación en el espíritu del niño.

Naturalmente este resultado no puede probarse con claridad. No hay de él más que la conjetura que ofrecen las muestras de un verdadero placer.

El narador deberá tomar como guía las manifestaciones de este placer ingenuo y buscará el medio de hacerlas nacer. Ningún testigo del arrobamiento de un niño normal al escuchar un cuento que lo cautiva, podrá desconocer estas manifestaciones cuando se presenten. Tampoco puede hacerse la ilusión de que las ve, si están ausentes.

Este arrobamiento produce dos resultados prácticos y muy apreciables; uno por lo menos es una especie de recompensa para el narrador: la tirantez general de las salas de clase cede, y el aspecto se hace amable y riente. El otro resultado, menos visible pero más deseable, puede formularse así: la narración es al mismo tiempo uno de los medios más sencillos de establecer la confianza entre el maestro y sus alumnos, y un método excelente para formar hábito de atención.

Si no habéis visto nunca un indiferente u hostil, conquistado por alguna historia maravillosa, podéis apenas daros una idea de todo lo que implica mi primera aseerción, pero para el narrador de profesión, nada es más familiar que esta experiencia.

Una experiencia personal.

Quizá me sea permitido traer aquí un pequeño hecho; muy personal es verdad, pero que ha venido recientemente a imprimir en mi espíritu la verdad de lo que he dicho anteriormente:

Mi sobrinita de tres años, que yo no había vuelto a ver desde su nacimiento, al saber que "tía Sara" iba a venir a verla, me confundió en su espíritu con una de mis hermanas a quien ella quería mucho. Desde mi entrada, la decepción cambió su movimiento de alegre bienvenida en una actitud de desilusión y de frialdad, de la cual no pudieron hacerla salir ni caricias ni explicaciones. Todo el día me siguió a distancia con una atención inquieta y turbada, como si esperase a cada instante ver que me transformara en la otra bienamada tía. En la noche no había hecho bastante progreso para ser admitida en el santuario de los largos vestidos de dormir y de blancas almohadas. Al día siguiente por la mañana, cuando abrí la puerta del cuarto en donde la niñera presidía su tocado, la misma dignidad salvaje estiró el cuerpecillo regordete encaramado en una silla alta; la misma mirada de timidez hostil se deslizó bajo las largas pestañas. Evidentemente era tiempo de proceder.

Sin esperar la invitación me senté en un taburete frente a la joven persona, y murmuré en voz baja pero distinta:

"¡Ajá! Creo que hay en-re-di-jos en estos rizos que Carlota trata de desenredar. ¿Ha oído usted Carlota, alguna vez hablar de los enredijos de pelo? Son pequeñitos, pequeñitos, pequeñitos, no más grandes que así y tienen unas piernas largas, delgadas, y brazos delgaditos, con dedos ganchudos y se ocultan en los crespos de las muchachitas. Y cuando las quieren peinar, ¡crac! se enrollan en los rizos y se ponen a tirar . . . y a tirar . . . y la muchachita hace ¡Ay!

Una risita extraña, ahogada, me advirtió que mi cuentecillo hacia efecto, y reanudé: "Gustan alojarse encima de las orejas o bien cerca del cuello, porque es más fácil mantenerse allí; son muy picaros esos enredijos . . ."

—¿Qué son los *enijos*?— preguntó una caprichosa vocecita gutural.

Explicué la naturaleza y la génesis de los enredijos, tal como habían sido descubiertos hace algunas décadas ¡ay! por la fértil imaginación de mi madre, y proseguí el relato de sus simples aventuras. A cada paso la vocecita gutural decía: "Más", y yo le obedecía con alegría.

Cuando el último bucle estuvo en orden y la última cinta anudada, mi sobrinita se deslizó rápidamente de su gran silla y subió deliberadamente a mis rodillas. Con un tono acariciador, poco frecuente en ella, repitió mi nombre lentamente, y casi con vacilación:

—¿Tía Sa . . . la?

Luego con seguridad:

—Tía Sala, yo te quiero mucho, mucho. ¡de este tamaño! Luego, al poner en la mía una mano confiada para llevarme a la mesa, explicó:

—No te había conocido cuando habías venido ayer, pero ahora te conozco siempre.

¡Ah! pensé, ¡cuán sencillo el medio para conquistar una confianza tan deseada, tan completa! Jamás hasta entonces el encanto de un cuento para el oído de un niño, se me había aparecido con más nitidez. Pero el hecho del encanto en sí no era experiencia nueva. El abandono del niño normal en el narrador es tan absoluto e invariable, como el de un discípulo por su maestro.

Esta particularidad se aprecia sobre todo, cuando se trata de niños cuya timidez natural es aumentada por la rudeza del ambiente que los rodea o por la trasplantación a un suelo extraño.

El cuento es también un medio simple y eficaz de crear la costumbre de la concentración, de fijar la atención. Todo maestro concienzudo sabe cuán deseable y necesario es eso, pero también cuán difícil de alcanzar.

Cómo formar hábitos de atención:

Me vienen a la memoria numerosos ejemplos de apoyo, pero el más concluyente es un incidente en el cual los actores eran muchachos y muchachas que habían pasado hacia tiempo la edad de la docilidad infantil.

Se me había pedido contase cuentos a alrededor de sesenta jóvenes entre muchachos y muchachas miembros de un círculo popular. La Presidenta me previno en su invitación que estas jóvenes personas eran particularmente indisciplinadas, pero mis experiencias anteriores con agrupaciones semejantes, me hicieron interpretar estas palabras con una moderación muy por encima de la realidad.

Cuando estuve ante mi auditorio, no percibi sino una confusión de cabezas en las más extravagantes posiciones, y miembros que parecían agitados por el baile de San Vito. Nadie parecía fijarse en mi presencia, y los esfuerzos de la Presidenta no lograban siquiera encauzar la corriente de chanzas de mal gusto que se distribuían liberalmente y que amenazaban degenerar en pugilatos.

Estuve al borde del miedo, y de haber podido, habría huído. Pero me repuse rápidamente y comencé con la historia más divertida de mi repertorio, sin tratar de dominar la bulla, dirigiéndome solo a la fila más próxima a mí.

A medida que hablaba, algunos niños dieron señales vagas de atención; la mayor parte permanecía indiferente y las conversiones particulares continuaban alegremente. La decepción, el sentimiento de la inutilidad del esfuerzo, sacaba el sudor a mi frente; sin embargo, algo me decía que no luchaba contra la mala voluntad, sino contra la apatía de estos espíritus incapaces de fijarse, dominados sin duda por cuerpos tal vez enfermizos y sin duda alguna indisciplinados.

La primera narración duró diez minutos. Cuando la emprendí con la segunda, muy corta, todo estaba por hacer, pues la calma relativa que había obtenido, se había evaporado en la confusión de los aplausos.

Al fin del segundo cuento, la sala parecía en orden; pero de mi lugar podía ver un muchachito que me hacía una odiosa mueca cada vez que lo miraba; dos chiquillas que charlaban dándome la espalda y los bostezos de algunos. Esto me parecía un fracaso tan desconsolador, que vacilé mucho antes de ceder a las bulliciosas reclamaciones por un tercer cuento. Al fin comencé uno bastante largo y que contenía una lección de la cual tenían necesidad.

Esta vez, mis jóvenes energúmenos, tomaron una posición atenta casi desde las primeras palabras. Al cabo de cinco minutos comprendí que se hacía la calma; encontré una sensación familiar de reposo tranquilo, tuve la impresión de que me apoderaba de mi auditorio, que la cooperación se establecía sin obstáculo. Absolutamente tranquilos, olvidados de ellos mismos, niños y niñas vibraban a cada vuelta del relato, tan fácil y rápidamente como cualquier grupo de niños bien disciplinados.

Desde este momento mis sesiones se convirtieron en un placer.

Lo que pasó en este pequeño auditorio es un ejemplo que prueba lo que se puede conseguir de la mayor parte de los niños en casos análogos. Una vez su atención encadenada por la fuerza misma del interés, los niños comienzan a esperar algo de parte de la maestra y lo aguardan. Al ser conducidos de una proposición a otra, su espíritu, retenido primero sólo por la fascinación de los hechos, toma el hábito de seguir toda deducción lógica. Mi círculo cogió este hábito, en lo que me concierne, desde la primera sesión.

En la escuela, dada la movilidad natural del espíritu de los tiernos oyentes, los progresos son más lentos, pero el resultado es igualmente cierto. A final de una semana en que los niños han oído con placer un cuento cada día, el hábito de escuchar se ha tomado, y la idea de un goce queda asociada a la entrada en materia del narrador. Estas dos ventajas valen más que el trabajo que han costado.

Todo maestro que se ha tomado la molestia de aprender a narrar bien un cuento, puede por lo menos contar con la simpatía y la confianza de los niños, y el desarrollo gradual en ellos del poder de concentración.

Los diversos resultados:

Son éstos, resultados tangibles, fácilmente discernibles en poco tiempo. Habrá otros más difíciles de alcanzar, pero que van más lejos, sobre los diversos modos de desarrollo fisiológico, y que deben necesariamente influir en la *selección de los materiales y la manera de servirse de ellos*.

Estos últimos hay que examinarlos en relación con los diversos tipos de narraciones.

A todo señor, todo honor, y he aquí que se aparece, sin esperar invitación, nuestro antiguo conocido:

EL CUENTO DE HADAS ¹

Nadie puede evocar la idea de niños que escuchan un cuento, sin pensar al mismo tiempo en los cuentos de hadas.

¿Se trata, como dicen algunos, del vestigio de malas costumbres de una sociedad ignorante? ¿O puede el cuento de hadas justificar su popu-

1) Se clasifica con frecuencia bajo este título todo relato de aventuras maravillosas aun cuando, con frecuencia las hadas no tengan nada que ver con el asunto.

laridad por una influencia de verdad útil? ¿Es un personaje que conviene frecuentar? ¿Cuáles son sus títulos en nuestra afección?

¡Oh! Son una legión . . . Titania, la reina de las hadas, se nos aparece, la varita mágica entre sus dedos ligeros y de un solo movimiento de su mano pequeñita, evoca el verdadero sentimiento del placer que deseamos hacer nacer. Golpea alegremente a nuestra puerta y pronuncia el *Sésamo ábrete* de nuestra imaginación. Sus zapatos rojos están a lo largo de un sendero sembrado de aventuras, que los piecillos infantiles siguen con delicia. Es la abuela de cualquier chiquillo de este mundo, y sus bolsillos están llenos de tesoros legados por los siglos. Cerradle la puerta y privaréis verdaderamente a los niños de algo que les pertenece por derecho de herencia, de algo que los une con los niños de otras épocas, y que responde a sus propias necesidades como a aquellas de generaciones pasadas.

Creemos poder afirmar que los niños adoran los cuentos de hadas, y si no hubiese más criterio que éste, sería suficiente.

Así pues, les damos los cuentos de hadas, primero porque les son agradables. Pero ello no disminuye en nada la importancia del hecho de que son igualmente buenos. ¿Buenos? ¿Cómo? En primer lugar, quizá por el poder supremo que tienen de presentar verdades a través de imágenes. Es de esta misma manera que la raza en su infancia se asimiló estas verdades, y es el camino que el instinto individual de todo niño toma.

Las verdades elementales de la ley moral, y los tipos generales de la experiencia humana son presentados por los cuentos de hadas, a través de la poesía de sus imágenes, y si bien el niño no se apodera en apariencia sino de las imágenes en este momento, la verdad también penetra: viene a ser una parte de su experiencia individual. Cada verdad adquirida de esta manera, ensancha y fortifica la capacidad de vida interior de la infancia, y añade un nuevo elemento al fondo del cual saca sus deducciones morales.

Utilidad de los cuentos de hadas:

El ejemplo que prueba mejor una verdad de este género, ensanchado por un cuento de hadas, es probablemente la historia de la doncella amable y buena, cuyos labios poseían el maravilloso poder de dejar caer, a cada palabra, una piedra preciosa, mientras que su hermana, con el corazón lleno de malos pensamientos, no escupía sino sapos y víboras. Menciono esta antigua leyenda, porque tal vez ninguno de mis lectores ha dejado de leerla en su infancia, y porque a algunos quizá les ha vuelto a la

memoria a menudo, como una evidencia, aquel decir: "La boca habla de aquello en que abunda el corazón". Esta ficción ha sido uno de los factores de la conciencia de muchos de nosotros, pues implica igualmente el efecto inevitable del bien y del mal visibles, producidos por el bien y el mal invisibles en el corazón; es la revelación de la fealdad que el mal lleva en sí mismo y del esplendor del bien. Es de una manera igualmente admirable como otro cuento ilustra un tipo de experiencia corriente. Me refiero a la deliciosa fábula de Andersen: EL PATITO FEO.¹ Entre nosotros, el patito feo, es una expresión corriente para designar esos extraños productos del corral humano, generalmente escarnecidos y maltratados por su torpeza y timidez, y en los cuales esta desproporción de miembros es necesaria para poder soportar más tarde las alas del cisne.

¡Cuántos espíritus nobles y nobles corazones han atravesado las dolorosas experiencias del patito feo! Y mil veces dichosos si, a pesar de todo, el cisne ha podido un día emprender su vuelo de bondad y de belleza. Es el viejo cuento del patito feo. O bien, *quizá hará como el patito feo*. Todos sabemos lo que tales expresiones significan; mucho mejor que si se pusieran a enunciar los hechos que han motivado tales comentarios.² Si se reflexionara, se vería que casi todos los autores de esta clase de literatura tuvieron conocimiento en su infancia, de los mitos o de los cuentos de hadas, y que, lo quiera o no, el autor adulto incorpora en su obra las tendencias, los recuerdos, los sentimientos que ha hecho suyos al iniciarse su vida intelectual. La literatura de la edad madura está naturalmente impregnada por la influencia de la literatura de la infancia. Algunas veces tal influencia se revela tan sólo en el empleo de un nombre sugestivo; por ejemplo una alusión al cuento de la *Cenicienta*.

En otras ocasiones, saca su fuerza de la larga asociación de ciertas cualidades con algunos seres del reino de la Fábula, tales como la astucia de *Reinke*, el zorro y la crueldad de *Isegrin*, el lobo.

Además, la asociación de ideas se oculta bajo la superficie. Brota de los pozos ocultos de la ilusión poética, colmados durante los años de la juventud. El individuo cuya infancia ha sido alimentada únicamente de hechos científicos dramatizados o de biografías de hombres célebres, debe permanecer ciego a estas bellezas de la literatura. Puede verificar la referencia o determinar la alusión y cuando ha llegado allí, no se ha

1) El patito feo es más popular en los países anglosajones que en los latinos.

2) Perrault ha dicho que encierran moral muy sensata y que se descubre por el grado de penetración de quienes los leen.

enriquecido sino con unos cuantos hechos; pero no tiene el estremecimiento del recuerdo, el sabor de la participación personal; no encuentra ninguna sugestión para su imaginación, y esto es precisamente lo que importa. No tiene la llave del *Jardín de las Hespéridas*; las manzanas de oro no son para él.

Privar a los niños del elemento mitológico y del encantamiento folklórico, sería para la cultura intelectual una pérdida análoga a la que representaría para los anglo-sajones el abandono de la Biblia o de Shakespeare.

Si pasamos ahora del calor interior al valor exterior, por decirlo así, del cuento de hadas, descubrimos otra razón para servirnos de ellos: la perfección del estilo, que no puede menos que comunicarse a una persona que los estudie. La ingenuidad, la gracia y la elegancia caracterizan los cuentos más clásicos; y las tradiciones más antiguas del folklore tienen una frescura y un encanto que hacen de ellos bases espléndidas para la cultura literaria. Por esta razón, pues, tanto como por su manera poética de presentar la verdad bajo una forma atrayente, porque proporcionan un alegre estimulante a la imaginación y porque son necesarios para la completa apreciación de la lectura de imaginación, nos serviremos ampliamente de los cuentos de hadas.

Viene ahora su pariente más próximo, casi su hermano, fuente antigua e inagotable de carcajadas:

EL CUENTO BURLESCO O EL CUENTO DE LA NODRIZA

Bajo este título colocamos los cuentos puramente divertidos, comprendiendo entre ellos los cuentos de repetición, como el del Lobo que no quería salir del bosque. Bajo su tejido ocultan alguna moral a menudo muy práctica, y son dignos de la predilección que los niños les demuestran generalmente. Su principal valor reside, naturalmente, en las propiedades tónicas y refrescantes del humor. Tales propiedades no son tan de desearse ni tan necesarias en parte alguna como en la sala de clase. Una risa alegre sin traza de burla o de amargura, nos hace siempre bien; la sangre circula mejor, las cuerdas tensas del sentimiento o de la reflexión, se aflojan; el choque delicioso que se produce a cada efecto drolático, es una especie de tratamiento eléctrico para los nervios cansados.

Son los niños quienes tienen más necesidad de la alegría. Es por ella que cada cucurpecillo se sustrae por un momento a la presión que ejerce

la atmósfera escolar; se acurruca confortablemente en un reposo moral, o hace eco alegremente a la broma.

Además, para los niños, como para los adultos, el buen humor da a las cosas de la vida sus verdaderas proporciones y calma la imaginación a quien la poesía puede llevar demasiado lejos. ¡Qué profesor maravilloso éste de la sátira de nuestros caprichos y de nuestros vicios!

¿Qué puede haber más sugestivo que la exageración espiritual de algunas de nuestras tendencias habituales? Cada pueblo posee ciertos tipos célebres, cuya sola evocación basta a veces para desarregar los rostros y disipar la torpeza de una situación embarazosa. Alicia¹ la vieja amiga de las nodrizas norteamericanas, tiende la mano al *Gribouille* francés.

La sabiduría que se oculta tras las fantasías del buen humor, existe en los cuentos de *Mi Madre Oca* tanto como en la producción de los grandes humoristas, pero en otro grado. "Sólo por hacer reír", he aquí la primera razón de ser del cuento drolático; la segunda es la moral que guarda dentro de su buen humor.

Parábolas de la naturaleza

Ningún género de narración es más familiar a los maestros que las historietas basadas en hechos científicos, y ninguno sin duda es para ellos fuente de más perplejidad.

Está de moda hoy aprovechar las alegorías sacadas de ciertos hechos de historia natural, para enseñar las costumbres de animales y plantas, teniendo por mira estimular el interés científico, y aumentar los conocimientos técnicos. Es un fin perfectamente legítimo. Sin embargo, es lástima que sean tan pocos los relatos de este tipo que están basados en hechos absolutamente exactos. —El libro preparado hoy cuidadosamente, será refutado mañana, y reina en este dominio una penosa incertidumbre. El maestro que quiera servirse de estas composiciones únicamente desde el punto de vista de la instrucción, hará bien en limitarse a hechos de una exactitud del todo indiscutible, o bien tendrá que someter cada nuevo relato al juicio de una autoridad. Esto no es fácil siempre para los maestros que habitan lejos de los grandes centros, ni aún para los otros.

Una de las mejores influencias ejercidas sobre los hombres por las ficciones de buena ley, es la de ensanchar sus ideas en lo que concierne a

1 Alicia en el país de las maravillas.

existencias diferentes de la suya propia. El hombre o la mujer de condición mediana tiene pocas facilidades, en la actualidad, de vivir otra vida que la suya. El nacimiento, los lazos de familia, la profesión, determinan para la mayor parte de nosotros un campo de experiencias poco numerosas y poco variadas y todo ello forma una barrera natural que nos impide penetrar en las dificultades de las existencias en las cuales no tenemos ninguna participación.

No obstante, todos deseamos ampliar nuestra simpatía y nuestro poder de comprensión; nos gusta conocer las experiencias de los demás, y si pudiésemos calzar por algunas horas los zapatos de nuestro vecino, sin duda que nos aprovecharía tanto como a él. Es éste sin duda un apetito normal y favorable en las relaciones sociales; pero desgraciadamente se satisface muy mal en los relatos de la prensa diaria. El lector trata de penetrar por un instante en la existencia de gentes que se mueven en circunstancias del todo diferentes a la suya. Los *hechos diversos* de los periódicos, por más bordados que sean por los reporteros, no ayudan en nada a penetrar en la vida del prójimo. Es por la puerta de la imaginación que se puede entrar, y el periodista es casi incapaz de abrirla para nosotros. El autor que sabe escribir ficciones dignas de ser leídas, es el dueño de la llave.

Siguiendo las visiones de su imaginación, podemos en verdad pasar sobre más de un camino que sin eso nos habría sido totalmente desconocido. La muchacha que habita en una finca puede comprender cómo viven las obreras en las grandes ciudades; el *dandy* parisiense se da cuenta de la existencia agitada de un californiano en su rancho; príncipes de sangre real e inquilinos de una pobre morada pueden ponerse en contacto por la mediación de un novelista. La ficción alimenta un elemento de cultura moral inapreciable: el de la simpatía. Los niños con facilidad pueden sentir este ensanchamiento de la simpatía humana con relatos de historia natural.

Cuando no se falsea la nota, el relato de historia natural (como por ejemplo aquel del ratoncito a quien la madre advirtió que no saliera porque se lo podía comer el gato), puede ser considerado como una ayuda para la iniciación de la cultura de los sentimientos altruistas. No hay que decir que es el único que posee tal virtud; todos los tipos de narración son solidarios. Pero cada uno tiene un rasgo dominante y ésta es la característica del relato de historia natural. Participa, principalmente en esta influencia del relato histórico.

EL RELATO HISTORICO

Cuanto más ensanchamos el círculo de nuestras relaciones con otros géneros de vida que el nuestro, más vivificamos el sentimiento de relación

con las existencias de aquellos que nos han precedido. Nos hacemos conscientes del plano anterior, de la cadena ininterrumpida que une las generaciones. Un buen relato histórico vivifica la concepción de los acontecimientos que conciernen a la historia de nuestro propio país. Hacen despertar el sentimiento de la raza, la conciencia del parentesco y la comunidad de la sangre. Es esta propiedad la que hace el relato histórico tan poderoso para desarrollar un legítimo orgullo nacional en los niños. El patriotismo verdadero, sin *chauvinismo*, sin tiradas melodramáticas, es tan generalmente reconocido como procedente de la primera educación, que no hay necesidad de detenerse en ello, salvo para insistir en la conexión que tiene con la admiración del heroísmo, tan frecuente en el niño normal.

Cultura del patriotismo:

¿Por qué no tratar de satisfacer esta sed de heroísmo que hay en el corazón de un número de muchachos y muchachas mayor de lo que se cree generalmente? ¿No será mejor canalizarla y dirigirla hacia objetos dignos de esfuerzo? Ha habido muchos héroes en el mundo; héroes ignorados o famosos; héroes de la misma conciencia, de la paciencia, del patriotismo, de la fe. La historia biográfica está llena de ellos.

Sus hechos y gestos son una fuente inagotable de narraciones. Contaremos y volveremos a contar estas historias, tanto para poner el gran pasado en relación con el presente, como por hacer nacer esta generosa administración y esta emulación de donde brotan tantos nobles sentimientos en los niños. Cuando estos relatos se refieren a compatriotas, aquellos cuyas acciones están tejidas en la trama de nuestra propia historia nacional, llenan un doble fin: el desarrollo de la admiración por el heroísmo y la formación del sentido patriótico. Los relatos tomados de la vida de los grandes hombres y sus luchas contra la adversidad; la historia de ministros íntegros, de inventores perseverantes, de sabios de elevada conciencia, de ciudadanos valerosos, ejercen una sutil y poderosa influencia en los jóvenes y les inspiran un legítimo orgullo; el sentido íntimo del parentesco con su propia nación y el deseo de servirle a su vez.

La manera más provechosa de utilizar los relatos históricos:

Con todo, no aprovecha mucho contar sólo hechos biográficos o anecdóticos aislados, sin lazo de unión los unos con los otros. Vale más, partiendo del periodo histórico que los niños estudian en ese momento, relacionar ciertos relatos interesantes y poco conocidos referentes con los personajes notables de tal periodo o con los acontecimientos en los cuales estuvieron mezclados.

Cuentos de Repetición

La rapidez en la acción, la sencillez y el elemento de repetición, son cualidades que busca y prefiere la inteligencia del niño. De estos hay tres ejemplos clásicos: *Los tres cochinitos*; *Los tres ositos*; *La vieja y su chivo*.

Historias Verdaderas

A cierta edad, que varía según el grado de desarrollo de los niños, nos encontramos frente a frente del espíritu escéptico que pregunta continuamente: *¿eso pasó de veras?*

Para satisfacerle hay que servirse de relatos históricos o científicos; también de los recuerdos personales. Pero la demanda no es nunca tan exclusiva que toda ficción deba ser abandonada. Basta, según el caso, declarar que la historia es sólo un cuento o bien que está basada en un hecho verdadero, pero *bordado*, o en fin, enteramente verdadero.

Relatos Bíblicos

Independientemente de toda preocupación religiosa, la rica poesía de las leyendas hebraicas, la sobriedad de sus detalles, su gracia austera y su majestuosa sencillez, hacen de estos relatos modelos de estilo, pero se servirá con tanto más fruto cuanto más se acerque al texto original. Apenas puede permitirse una ligera amplificación.

Cuentos Basados en las Mitologías Griegas y Romana

La mitología está llena de rico material para obtener cuentos. Los temas más interesantes pueden ser: Teseo y Minotauro. Ulises y Polifemo. Apolo y Dafne. Aracne. Pandora. Midas, el que convertía en oro todo lo que tocaba. Alceste. Narciso y Eco. Latona y los campesinos. Proserpina. Orfeo y Euridice.

Clasificación para los Diversos Grados Escolares

A continuación indicaremos algunos temas apropiados para las diversas edades escolares. Sin embargo, se pueden cambiar a menudo y muchos cuentos pueden convenir indistintamente para todos. Los mejores son poco limitados en sus aplicaciones y cada uno debe tomar como criterio el resultado de su propia experiencia.

Para el hogar y el Kindergarten:

Historietas rimadas.

Cuentos mezclados con versificación.

Relatos de historia natural en donde los animales están bastante personificados.

Cuentos de *Mi Madre Oca* o cuentos burlescos. Cuentos de hadas, muy sencillos.

Para primero y segundo grados:

Folklore (leyendas locales).

Cuentos de hadas y cuentos burlescos.

Fábulas, Leyendas, Relatos sacados de la historia natural. Relatos bíblicos.

Para tercero, cuarto, quinto y sexto grados:

Folklore. Fábulas. Mitos, alegorías y relatos bíblicos. Historia Natural, parábolas de la Naturaleza. Relatos humorísticos. Relatos históricos. Historias verdaderas.

El primer paso, pues, en materia de adaptación, es un cuidadoso análisis del cuento escogido: ¿Qué acontecimientos forman los anillos necesarios de la cadena? ¿Qué parte del texto es descripción pura?

Habiendo reducido el relato a sus elementos constitutivos, se emprende el camino opuesto y se hace un examen de los pasos que hay que hacer hacia el desenlace para llegar allí con seguridad. Cuando dos o tres acontecimientos se pueden hacer de un solo paso, se hacen. Cuando una explicación preliminar es demasiado larga o propia a operar una confusión, se le reduce a una corta frase de introducción o a una breve advertencia. Toda digresión, por encantadora que sea, debe ser suprimida: no tenemos tiempo de dejar la ruta directa, para coger flores. Cuando algunos hilos conductores se enredan se busca el principal y se sigue sin inquietarse de los otros. Para alcanzar la sencillez deseable, se puede también disminuir el número de personajes, y contemplar la acción desde el punto de vista de uno solo, ordinariamente el héroe principal.

Una vez hecho el trabajo de análisis y de condensación, viene el empeño de ofrecer el conjunto en un lenguaje sencillo, si bien, poblado de imágenes, aproximándose en lo posible al original, pero eliminando los términos oscuros o técnicos y simplificando las imágenes.

*Reglas Generales para contar un cuento
Necesidad de adaptación*

No es muy difícil escoger en una colección de cuentos aquellos más interesantes, pero nunca es más fácil encontrar suficientes. Son raros los relatos que valgan la pena de ser contados. Y aún más: muchas cosas encantadoras para leer, no pueden servirnos, pues lo que llama la atención a la vista, difiere a menudo de lo que llama la atención al oído. A menos que sea capaz de cambiar la forma de un relato, se arriesga a encontrarse embarazado para hacerlo.

Cómo recortar un cuento muy largo:

La necesidad de adaptación más común se encuentra en las historietas muy recargadas de hechos. El cuento de "La estufa de Nuremberg", por Duida, nos servirá de ilustración para este caso. Es un cuento muy conocido en inglés y en francés. Damos aquí un resumen hecho sobre la traducción de Julio Girardin. El relato original tiene dos mil cuatrocientas palabras. Es por consiguiente muy largo para contarle tal cual es:

La estufa de Nuremberg (resumen)

En la pequeña villa de Hall en el Tirol, vivía una familia de apellido Strehla. La madre había muerto y el padre había quedado con diez hijos, de los cuales la mayor era Dorotea y el segundo Augusto, de nueve años. Eran muy pobres, pues al padre le faltaba a menudo el trabajo y además le gustaba beber mucha cerveza. Pero en la grande y única pieza de su choza tenían una verdadera maravilla, una inmensa estufa de loza, de colores brillantes como la cola de un pavo real o el joyero de una reina; coronada por figuras armadas, escudos de armas, flores heráldicas; el más alto de sus pináculos estaba ornado por una gran corona de oro. Esta estufa tenía la fecha de 1582 y las iniciales H. R. H., pues era en sus menores detalles la obra del gran alfarero de Nuremberg, Agustín Hirschvogel.

Este hermoso mueble había sido descubierto por el abuelo de Augusto en unas antiguas ruinas. Los niños lo amaban mucho, no sólo por el buen calor que derramaba en torno suyo, sino también por sus brillan-

tes colores y sus bellos dibujos. Pero era más querido a Augusto que a los demás. Un buhonero le había dicho un día que las iniciales trazadas sobre la estufa eran las del alfarero Hirschvogel, tan célebre en Alemania como Bernardo de Palissy en Francia, y desde entonces Augusto y los niños habían llamado Hirschvogel a la estufa.

Pero he aquí que un día, una semana antes de Navidad, entró el padre Strehla de muy mal humor y cuando los niños se acostaron confesó a Dorotea y a Augusto que había vendido la estufa por doscientos florines y que vendrían por ella al día siguiente por la mañana. Dorotea se puso a llorar, pero Augusto se irguió colérico y gritó:

—Usted no debe venderla; ¡es tan nuestra como suya!

Y su padre, que había bebido, lo golpeó tan rudamente, que lo arrojó al suelo.

Fue una noche muy triste para el pobre muchacho. Amaba tanto su Hirschvogel! ¡Había pasado tantas veladas dibujando sin cansarse las lindas guirnaldas que corrían sobre los ladrillos de loza!

Al siguiente día vinieron temprano a buscar la estufa y en vano se opuso Augusto; hubo que dejarla partir. Como lloraba en el patio, un viejo vecino le dijo: "Consuélate, tu estufa irá a casa de gentes muy ricas que la cuidarán mucho, y más tarde podrás conseguirla otra vez."

Esto dio idea a Augusto de seguir a su querida Hirschvogel. Fue a la estación y de una u otra manera se arregló tan bien que media hora después, cuando el tren de carga dejó Hail, Augusto estaba oculto en el vagón al lado de su querida estufa. Cuando se hubo habituado a la oscuridad se puso a practicar una abertura en el heno y la paja que la envolvía y así consiguió llegar a la puerta de la estufa, que justamente había quedado encima; la abrió y se deslizó dentro. Luego como pudo desde el interior, arregló la paja y el heno y cubrió bien todo. Por la abertura de arriba de la estufa, entraba el aire y así él no estaba del todo mal.

Había tenido la precaución de traer consigo pan y salchichón, de manera que el hambre no lo hizo sufrir, y poco a poco —mecido por el movimiento del tren— se quedó dormido.

Cuando despertó era de noche, y se puso a sollozar al pensar en sus hermanos y hermanas, pero no se le ocurrió la idea de volver sobre sus pasos; el tren iba muy ligero porque transportaba cosas destinadas al

rey de Baviera. En Rosenheim la estufa con Augusto fue levantada con todas las precauciones posibles, y colocada en la bodega. Hacia mucho frío y todo estaba cubierto de nieve, pero la estufa venía envuelta en paja y heno; sin esto Augusto habría muerto de frío. Tenía provisiones todavía, pero comenzaba a sufrir sed. Al siguiente día, cargaron de nuevo la estufa en el tren y por fin Augusto oyó gritar: ¡Munich! ¡Munich! Comprendió que estaba en la capital de Baviera.

La estufa, colocada en un camión, hizo todavía mucho camino; al fin la depositaron en el almacén de un comerciante en cosas viejas. Cuando los hombres se retiraron, Augusto, suavemente abrió la puerta, luego la ventana y tomó unos puñados de nieve para calmar su sed. Apenas se había metido en su escondite, cuando volvieron a entrar los hombres, desembalaron la estufa y exclamaron: ¡Esta estufa es digna de un rey! ¡No hay otra semejante! Por fin se fueron y cerraron la puerta con llave. Dichosamente no les pasó la idea de mirar dentro de la estufa, pues entonces quién sabe lo que habría sido de Augusto.

Un poco más tarde se oyó de nuevo ruido de pasos, luego una voz más que decía: ¡Maravilloso! ¡Maravilloso! ¡No hay otra igual! Luego, nada. Vino la noche y Augusto se durmió llorando. Durante la noche tuvo un sueño muy agradable: veía las bellas cosas de la tienda animarse y conversar entre ellas. Le daban valor y Hirschvogel también se puso a hablar y le recomendó que conservara el corazón sencillo y puro y que no perdiese el valor.

Al siguiente día temprano volvieron los comerciantes, embalaron otra vez la hermosa estufa en paja y heno y se pusieron en viaje, primero en el tren, en seguida en una embarcación y por fin en hombros de robustos cargadores.

En cierto momento Augusto comprendió que entraban en una habitación cubierta por espesos tapices. La estufa fue depositada en el piso. Augusto miró por el enrejado; vio sillones, flores y oyó una música que le pareció celestial.

Se aproximaron unos pasos; una voz dejó oír un ¡oh! de admiración, y el recién llegado caminó maravillado detalladamente hacia la estufa; luego abrió la puerta y dejó escapar una exclamación:

¡Qué es lo que veo! . . . ¡Un niño vivo!

Entonces Augusto lleno de miedo, salió de la estufa y se arrojó a los pies de la persona que hablaba:

—¡Oh! Permitid que me quede! —dijo sollozando— He hecho todo el viaje con Hirschvogel. ¡Permitid que me quede!

Unos señores lo cogieron bruscamente y le dijeron:

—¡Pequeño miserable! ¡Callaos! ¡Es el rey! Pero el rey hizo señal para que lo dejaran tranquilo y le dijo:

—Hijo mio, ¿cómo has venido aquí, escondido en esta estufa? No tengas miedo, dime la verdad. Yo soy el rey.

Augusto se echó de rodillas y juntó las manos. ¡Era tan dichoso al pensar que su Hirschvogel hubiese caído en manos de un rey!

Contó su historia y la de Hirschvogel y de cómo se le había ocurrido la idea de seguirla.

El rey preguntó:

—¿De veras has hecho todo el camino del Tirol a Munich en esta estufa?

—Sí —contestó Augusto— y nadie me ha encontrado, excepto vos.

El rey se puso a reír y le preguntó:

¿Quién ha comprado esta estufa a vuestro padre?

Unos mercaderes de Munich.

—¿Sabes cuánto pagaron?

—Doscientos florines.

El rey se informó si los mercaderes se encontraban allí todavía y los hizo venir. Estaban asustados porque no tenían la conciencia tranquila. El rey les dijo:

—¿Fué doscientos florines lo que disteis al padre de este niño?

—Sí, Majestad.

—¿Y cuánto habéis recibido del gentilhombre que os la compró en mi nombre?

—Dos mil ducados, Majestad.

El gentilhombre no estaba allí. El rey sonrió sin decir nada, pues él le había pedido once mil ducados para comprar la estufa.

Luego se dirigió a los mercaderes con severidad:

—;Sóis unos miserables! Vais a enviar enseguida los dos mil ducados al padre de este niño.

Y los despidió, y preguntó a Augusto lo que le gustaría ser.

—Pintor. Me gustaría ser como el hombre que hizo mi Hirschvogel.

—Comprendo— dijo el rey. Te dejaré vivir al lado de Hirschvogel y podrás encenderla cada mañana. Permanecerás en mi corte y te enseñarán pintura; cuando tengas veinte años, si eres un artista, te daré tu estufa de Nuremberg.

Augusto se abrazó a las rodillas del rey, le besó los pies y se desmayó.

Augusto trabaja con ardor y será sin duda un gran artista. Do tiempo en tiempo va a ver a su familia. Su padre es feliz y Dorotea también. En la habitación hay una gran estufa de loza blanca; el rey la dio a Dorotea.

Augusto no deja nunca, cuando va a Hall, de entrar en la iglesia a dar gracias a Dios. En cuanto al sueño que tuvo en la tienda de objetos viejos, sostiene que no fue sueño y que Hirschvogel le habló.

(Según la traducción de J. Girardin).

El Río de Oro (arreglo)

“EL RIO DE ORO”, de Ruskin, es más difícil de adaptar. Por una parte, es mucho más largo, el estilo elevado, muy descriptivo y muy alegórico. Sin embargo, la idea general es muy bella y sugestiva para dejarla perder. Para simplificarlo, debemos escoger los acontecimientos esenciales entre aquellos que preparan el desarrollo, y presentarlos lo más claramente, de manera que los niños los comprendan sin esfuerzo y lo más brevemente, tratando de no fatigarlos.

La historia impresa se compone de 8.000 palabras de las cuales 3.000 están empleadas en describir la belleza y fertilidad del Valle de los Tesoros, etc. Nosotros contaremos sólo los hechos principales contenidas en estas 3.000 palabras. Hay dos apariciones: la de Eolo y la del Río de Oro, pero tomaremos nada más que la segunda, pues las dos apariciones sobrenaturales tan parecidas y sin embargo tan diferentes, harían la relación muy confusa.

Nuestro relato oral, deberá, pues, limitarse a la exposición sumaria de los caracteres del Valle de los Tesoros y de sus poseedores; luego a las causas de su transformación, la intervención del rey del Río de Oro, las tres tentativas para cambiar el agua en oro y el éxito de Gluck, el héroe que hace triunfar la idea fundamental: la superioridad del Amor sobre el egoísmo. Las descripciones —se reducirán a lo mínimo, y el lenguaje ha de ser más sencillo y más concreto.

Había una vez un hermoso valle donde el sol calentaba siempre, en donde las lluvias caían dulcemente durante la noche. Sus manzanas eran tan rojas, su trigo tan dorado y sus uvas tan negras, que se le llamaba el Valle de los Tesoros. No lo atravesaba ningún río, mientras que del otro lado de la montaña, descendía con gran ruido una hermosa cascada, y como el sol poniente la iluminaba dorándola, se le daba el nombre de la *Cascada del Río de Oro*. Este valle encantador pertenecía a tres hermanos: Hans, Schwartz y Gluck. El pequeño Gluck era bueno y alegre, pero llevaba una vida nada dichosa con sus hermanos, porque Hans y Schwartz eran crueles y ambiciosos, tanto que en el lugar se les llamaba los *hermanos malvados*. Erán duros con sus arrendatarios, duros con sus obreros y más duros aún con el pobre Gluck.

Por fin, los malos hermanos se hicieron tan malvados, que el Rey de los Vientos resolvió castigarlos y prohibió a las dulces brisas del sur y del oeste traer las lluvias al valle. Y como no había un río, las fuentes se agotaron, la tierra se secó y en lugar del Valle de los Tesoros, aquello no fue sino un desierto de arena roja. Los malvados hermanos no pudieron sacar nada más de allí y se fueron del otro lado de las montañas, hacia el Río de Oro, y el pequeño Gluck los siguió.

Hans y Schwartz iban todos los días a pasco y dejaban en casa a Gluck para que trabajara en su oficio de joyero. Malgastaron el oro y la plata que habían traído del Valle, hasta que no les restó nada. No quedaba sino el vaso de oro de Gluck. Los malos hermanos decidieron fundirlo para hacer con este oro unas cucharas y venderlas, y a pesar de las lágrimas de Gluck, echaron el vaso en un crisol y salieron.

El pobre Gluck se sentó cerca de la ventana, tratando de no llorar. ¡Quería tanto su vaso tan lindo! Como el sol se estaba poniendo, vio la hermosa cascada del Río de Oro aparecer rosada, luego amarilla luego color de oro.

—Oh— se dijo. ¡Para que fuese de veras de oro! ¡Entonces yo no sería pobre!

—¡No sería bueno del todo!— dijo una voz aguda y metálica, muy cerca de él.

—¿Quién es?— exclamó Gluck, mirando en torno suyo.

Pero no vió a nadie.

De pronto la vocecilla volvió a decir:

—¡Váciame, estoy hirviendo!

La voz venía directamente del crisol, y como Gluck asustado permaneciese inmóvil, repitió:

—¡Váciame, estoy hirviendo!

Gluck tenía mucho miedo, pero se inclinó y miró entre el crisol. El oro estaba fundido.

La vocecita repitió:

—¿Por fin me vas a vaciar?

Gluck tomó el crisol y comenzó a inclinarlo poco a poco.

Primero se vio un par de piernas de oro, luego, las faldas de un traje también de oro, luego, un cuerpecillo extraño, todo de oro y por fin una cara muy dorada, muy curiosa, con unos largos cabellos de oro rizados. Todo se juntó en una sola cosa y se plantó en el suelo: ¡un enanito de oro de pies a cabeza!

—¡Oh! — exclamó Gluck.

El hombrecito dijo:

—Gluck, ¿sabes quién soy? Soy el rey del Río de Oro.

Gluck no sabía qué decir, y así del todo no dijo nada; además el hombrecito no le dio tiempo, pues prosiguió en seguida:

Gluck, hace tiempos que te conozco y me agradas. Escucha con atención: si alguien llega a subir hasta lo alto de la gran montaña de donde desciende la cascada, y echa en ella tres gotas de agua bendita, entonces para él y para él solamente, las aguas se cambiarán en oro. Pero nadie puede hacer el ensayo más de una vez, y si derrama en la cascada agua no bendita, será transformada en piedra negra.

Y antes que Gluck hubiese vuelto de su sorpresa, el rey saltó al fuego y desapareció en el humo.

Cuando volvieron los hermanos de Gluck le pegaron muy fuerte, porque el vaso se había echado a perder. Pero cuando les contó la aparición del rey del Río de Oro, comenzaron a disputarse sobre cuál probaría primero.

Por fin, partió Hans porque era el más fuerte. Pero el sacerdote no quiso dar agua bendita a un hombre tan malo; entonces Hans robó un frasco de ella. Luego puso en una cesta pan y una botella de vino y comenzó a subir la montaña.

Caminaba con rapidez y pronto llegó a lo alto de la primera colina. Pero allí percibió una llanura de hielo, un inmenso glaciar que nunca había visto. Era algo horrible de atravesar; los pedazos de hielo eran resbaladizos y cortaban como láminas de cuchillo; a cada instante se abrían hendiduras con ruido de truenos; perdió su cesta y casi se desvaneció de fatiga y agotamiento cuando llegó al otro lado. Allí encontró una barrera de altas rocas de granito rojo, caldeadas por el sol, sin una brizna de hierba o un poco de sombra. Al cabo de una hora se sintió tan sediento, que se dijo: "Puedo beber un poco de agua bendita, siempre quedará suficiente". Llevaba la botella a sus labios, cuando notó que algo se removía a sus pies, sobre el camino. Era un pobre perrito a punto de morir de sed. Jadeaba, tenía las piernas tiesas y miriadas de hormigas le subían al hocico. Miraba la botella de Hans con ojos casi humanos. Pero Hans le tiró un puntapié, bebió un trago y pasó.

Una sombra extraña cubrió el cielo azul.

Hans subió aún una hora; las rocas estaban más calientes y el sendero era más estrecho. Por fin no pudo más; tenía que beber de nuevo. Cuando llevaba la botella a sus labios, algo se removió en el sendero a sus

pies. Era un niño tendido sobre la roca y casi muriéndose de sed; los ojos cerrados, los labios ardientes, la respiración silbante. Hans lo miró, bebió, y siguió el camino.

Una nube sombría cubrió el sol y sombras siniestras se arrastraron a lo largo de la montaña. El camino se hizo más escarpado y el aire pesaba como plomo sobre la frente de Hans. Pero el Río de Oro estaba muy cerca. Al avanzar vió un viejecillo muy, muy viejo, tendido a través del sendero. Sus ojos estaban vidriados y su color era lívido.

¡Agua! ¡Agua! — balbuceó.

—No tengo para tí —dijo Hans con brutalidad— ¿No has vivido ya suficiente?

Pasó sobre el cuerpo del anciano y volvió a emprender el camino.

Un relámpago fulgurante lo cegó un momento y el cielo se puso negro.

Por fin Hans llegó al borde de la catarata. Su mugido llenaba el aire. Hans sacó la botella de su bolsillo, la destapó y la arrojó al torrente. Pero un estremecimiento glacial conmovió su cuerpo, lanzó un grito, cayó y el río corrió sobre una piedra negra.

Cuando sus hermanos vieron que Hans no volvió, Gluck se afligió, pero Schwartz se puso muy contento. Decidió ir él mismo a buscar el oro. Pensó que valía más no robar el agua bendita como lo hiciera Hans. Cogió del dinero que Gluck había ganado y encontró un mal sacerdote que le vendió agua bendita. Tomó una cesta de pan y vino y partió.

Llegó a la gran llanura de hielo; se sorprendió tanto como Hans y le pareció también terrible de atravesar. Resbaló algunas veces, se espantó de los ruidos extraños que oía y se alegró de llegar al fin, aunque había dejado caer su cesta en una hendidura. En seguida vió la misma barrera de rocas rojas, sin hierba y sin sombra que Hans había visto.

El también sintió una sed viva, y al llevar la botella de agua bendita a sus labios, vió el muchachito a sus pies.

—¡Agua! Gritó el niño. ¡Agua! ¡Me muero de sed!

—No tengo suficiente para mí —dijo Schwartz, y pasó.

Una larga banda de nubes negras se levantó del lado Este.

Así que Schwartz subió todavía una hora le volvió a coger sed, más viva que nunca; llevó el frasco a sus labios, y esta vez vio un viejecillo que le pedía agua.

—No tengo bastante para mí— le respondió, y continuó el camino. Dió algunos pasos y cuando se volvió no vió a nadie.

Entonces se acercó al borde del Río de Oro. Las ondas eran completamente negras, y la catarata hacía un ruido espantoso. Arrojó su frasco en la corriente. Mas un relámpago pasó por sus ojos, la tierra cedió bajo sus pasos y el río corrió sobre dos piedras negras.

Así que Gluck esperó unos cuantos días sin ver regresar a sus hermanos, decidió probar a su vez. El sacerdote le dio agua bendita tan pronto como se la pidió; metió el frasco en su saco, tomó una cesta en donde llevó pan y una botella de agua, y se puso en camino.

El glaciar fue más difícil de atravesar para él que para sus hermanos porque era más débil. Perdió su cesta, cayó varias veces y llegó sin fuerzas al otro lado. Comenzó a subir una hora, sintió sed y llevó el frasco de agua bendita a sus labios. En ese momento vió el viejecillo que le obstuía el camino.

—Me atormenta la sed —dijo el hombre— ¿puedes darme un poco de agua?

Gluck vio que estaba pálido y fatigado, y le tendió la botella diciendo:

—Si puedes no tomes mucha.

Pero el viejecillo bebió un buen trago y la botella estaba dos tercios vacía cuando la devolvió a Gluck deseándole buen viaje y Gluck emprendió alegremente de nuevo el camino.

Y un poco de hierba apareció sobre el camino, y los grillos comenzaron a cantar.

Al cabo de otra hora, la sed volvió más fuerte en Gluck, y cuando iba a tomar agua vió a un niño acostado en el suelo, que lloraba de sed. Después de una corta vacilación, Gluck decidió soportar un rato más la sed. Puso la botella en los labios del niño y no quedaron sino unas cuantas gotas. Enseguida volvió a ponerse en camino.

Sobre las rocas aparecieron toda clase de flores. Una hora más la sed de Gluck era intolerable. Se dió cuenta de que no restaban sino cinco o seis gotas en el fondo de la botella y no se atrevió a beberlas. Iba a colocar otra vez la botella en su saco, cuando vió un perro sobre la roca jadeando de sed. Lo miró, luego miró la cascada tan próxima ya. Recordó las palabras del enano "Nadie puede probar más de una vez", y quiso seguir adelante. Pero el perro se puso a gemir tan lastimosamente, que Gluck no pudo resistir.

—¡Acaben el rey y su oro!— exclamó, y vació todo lo que restaba, en el garguero del perro. De súbito el perro se enderezó, desapareció su cola, la nariz se le puso roja, sus ojos brillaron: ya no era un perro, sino el pequeño Rey del Río Oro en persona. Se inclinó y cortó un gran lirio que había florecido a los pies de Gluck. Sobre los pétalos de plata había tres gotas de rocío. El enano las derramó en el frasco vacío.

—Echales en el río —dijo a Gluck— y regresa por el otro lado de la montaña, hacia el Valle de los Tesoros. Luego desapareció.

Gluck avanzó hacia la orilla del Río de Oro y vació las tres gotas de rocío en la corriente. Se produjo un remolino, pero el agua no se cambió en oro. Al contrario, parecía que iba desapareciendo y que se hundía gradualmente. Gluck se desilusionó un poco, pero obedeció al rey. Vadeó el río y descendió por la otra pendiente de la montaña y he aquí . . .

Que cuando llegó al Valle de los Tesoros, un hermoso río, semejante al Río de Oro, brotaba en las riberas; por todas partes se abrían las flores y las viñas comenzaron a cubrir las pendientes. ¡El Valle de los Tesoros, había vuelto a ser un jardín!

Gluck vivió siempre en el valle. Las uvas eran negras, las manzanas rojas y las espigas doradas. Gluck volvió a ser rico y los pobres jamás fueron rechazados por él, y para él, como el enano había dicho, el río fue realmente un Río de Oro. .

Cómo ampliar un relato corto

La transformación se hace igualmente necesaria, cuando se trata de amplificar un relato muy corto, una anécdota o una fábula indicada con demasiada sequedad.

He aquí un ejemplo de heroísmo relatado de una manera concisa, casi militar, por F. W. Robertson:

El hilo rojo del heroísmo (ejemplo para ampliar)

“Un destacamento de soldados seguía un valle cuyas cimas circundantes estaban cubiertas de enemigos. Sucedió que un sargento y once hombres se encontraron separados del grueso de la tropa al internarse en la ruta seguida por los otros, pero que en realidad no era sino un callejón sin salida. El oficial que mandaba el destacamento se dio cuenta del error y les hizo señas de volver sobre sus pasos, pero ellos tomaron este movimiento como una orden de cargar. Los valientes contestaron con un ¡hurra! y se dispusieron a obedecer. En la cima de la montaña había una plataforma triangular, rodeada por un parapeto y defendido por setenta soldados enemigos. Los nuestros subían valerosamente la colina, once contra setenta; pero el resultado no podía ser dudoso. Uno después de otro cayeron, no sin haber vendido cara la vida y matado un número —el doble del suyo— de sus adversarios.

Es tradicional entre los hombres de las colinas que cuando uno de sus grandes jefes muere en una batalla, uno de sus puños debe ser rodeado de un cordón rojo o verde: el rojo indica un grado superior. Según su costumbre, despojaron los cuerpos de los vencidos y los arrojaron al precipicio. Cuando sus camaradas vinieron a buscarlos, encontraron los cuerpos acribillados de heridas, pero en torno del puño de cada uno de aquellos héroes ingleses, estaba arrollado un hilo rojo”.

Esta anécdota es característica; pero se halla muy llena de detalles presentados bajo una forma demasiado condensada. Así como para operar la concentración de un relato largo, hacemos el análisis previo, lo mismo aplicamos este procedimiento a una narración demasiado sucinta. Debemos, además, modificar el orden de los acontecimientos si queremos en la caída final, provocar la sorpresa y la admiración producidas en el fin de la historia. Este fin debe ser preparado. En la narración escrita, la explicación está relegada al final sin inconveniente, pero cuando se trata de un relato oral, no debemos olvidar jamás que es la última proposición la que debe encerrar la idea principal, y que toda digresión . . . aún explicativa —debe ser colocada al principio. Esto es lo que hace interesante un relato.

Tomando en cuenta estas observaciones, podemos llegar al siguiente relato:

El hilo rojo del heroísmo (amplificado)

La historia que voy a contaros es una historia verdadera. Sucedió en la época en que los soldados ingleses combatían en la India contra las

tribus indígenas. Se daba el nombre a estas tribus, que eran temidas, de "Los hombres de las Colinas" porque vivían en las montañas. Los soldados ingleses no sabían gran cosa sobre ellas; sólo que eran muy valerosas y difíciles de vencer, pero habían observado esto: después de cada batalla, los guerreros de las colinas tenían la costumbre de anudar un cordón rojo en uno de los puños de sus grandes jefes caídos en el combate. Era el mayor homenaje que ellos podían rendirles.

Un día, un pequeño destacamento inglés había marchado largo tiempo en la montaña; hacia el medio día llegaron a una región que les era completamente desconocida. Los hombres avanzaban y con pena, temiendo una emboscada. El sendero que seguían desembocaba en un estrecho valle bordeado de altas rocas coronadas de árboles que parecían puestos allí ex profeso para esconder al enemigo. Los soldados y sus oficiales avanzaban cada vez con más lentitud cuando dieron con un lugar donde el valle estaba partido en dos por una enorme roca cuyo fin no se divisaba.

El oficial que mandaba, tomó por la derecha, seguida de la mayor parte de sus hombres —pero tratando de evitar las dificultades de la aglomeración— un sargento y once soldados tomaron por la izquierda, con la idea de dar la vuelta a la roca y reunirse con sus camaradas un poco más arriba. No habían caminado sino unos metros, cuando comprendieron que se habían equivocado y que se hallaban en un callejón sin salida; a cada lado una muralla de rocas como cortadas a pico y al frente una colina escarpada, dominada por una especie de plataforma, con trincheras de troncos de árboles y defendida por buen número de hindúes. De pronto una nube de flechas cayó sobre ellos, lanzadas por hombres ocultos tras los árboles de las alturas. Estaban tomados.

En este preciso momento, el oficial que seguía el verdadero camino, comprendió el daño y levantándose sobre su caballo, les hizo señas de devolverse. Pero por una terrible equivocación los hombres creyeron que se les ordenaba carga. Sin vacilar, con un heroico ¡hurra!, se precipitaron al asalto de la colina, once contra setenta!

Los unos fueron matados por las flechas, los otros apuñaleados al tocar la barricada, tres o cuatro alcanzaron la cima y se batieron con rabia. Fueron aplastados por la cantidad, pero cuando el último de los soldados ingleses cayó, un número de hindúes más del doble, del que ellos formaban, yacían a su lado.

Más tarde, cuando el resto del destacamento vino a esos lugares a buscar los cuerpos de aquellos bravos, encontraron los cadáveres de sus

camaradas mutilados, despojados de sus vestidos y cubiertos de heridas, pero alrededor del puño de cada héroe, brillaba el hilo rojo. Los guerreros de las colinas habían tributado un homenaje más grande a sus heroicos enemigos, que a los más valientes de entre ellos mismos.

Reglas para resumir o amplificar un relato

Debe comenzarse por un estudio preliminar que en todo caso se encaminará al análisis del relato.

El fin será, o abreviar una narración muy larga o amplificar una muy corta.

.....*Para abreviar una narración larga* deben eliminarse los hechos secundarios:

- a) los personajes inútiles.
- b) las descripciones.
- c) los accidentes accesorios.

Para ampliar una narración muy corta deben inventarse detalles interesantes:

Para ambos casos debe haber:

- a) una continuación lógica de los acontecimientos.
- b) un fin único;
- c) un estilo sencillo;
- d) un desenlace bien preparado.

Es necesario saber el cuento:

Esta es la primera regla sin la cual las otras serían vanas.

Se podría creer inútil decir esto, pero ¡ay! no es preciso escuchar a muchos contadores de cuentos para que esta idea se desvanezca. La palabra vacilante, la omisión de un nombre o de un accidente, volver atrás tratando de ajustar los anillos rotos de la cadena de los acontecimientos; las repeticiones involuntarias, la debilidad general de la exposición que proviene de un dominio incompleto de los hechos; he aquí rasgos comunes a la mayor parte de los cuentos que se oyen. Y son defectos que echan a perder el relato más encantador.

Hay que conocer la historia en sus menores detalles, y asimilársela de tal manera que sea como una experiencia personal. Debe presentársela —en lo que tiene de esencial— tan claramente al espíritu, que el contador no tenga que hacer ningún esfuerzo en su memoria, sino simplemente dejarla manar de sus labios, con la libertad inconsciente de un recuerdo.

COMO SE NARRA UN CUENTO

Selección y adaptación, he aquí los preliminares. Luego, el modo de contar es la real piedra de toque; una verdadera alegría para quien posee el don; una pesadilla para quien no lo tiene.

Naturaleza esencial del cuento:

¿Cómo narrar un cuento? Es ésta una pregunta breve que exige una larga respuesta; ésta depende de la concepción que formemos de tal ejercicio; ello nos lleva a nuestras primeras afirmaciones en cuanto a su verdadera naturaleza. Hemos expresado la idea de que un cuento debe ser una obra de arte, un cuadro.

Este cuadro puede ser simplemente humorístico; menos aún, apenas divertido; poco importa; el arte no tiene límites: va de la *Victoria de Samotracia* a la *Bow'rée*; de *La Asunción* de Murillo a *El cántaro quebrado*, de Greuze. Cada uno tiene su lugar definido. Pero sea cual fuere la cualidad del cuadro, el contador es el intérprete.

Cualidades necesarias al contador:

Dado lo anterior, no hay que buscar mucho cuál es la primera cualidad que se exige al contador. Nadie puede describir un cuadro sin haberlo visto o interpretar lo que no comprende.

No se puede dar lo que no se tiene. Ante todo hay que poseer.

El contador debe asimilarse el cuento para poder narrarlo. Cualquiera que sea la cualidad particular de la obra de arte, que evoque la más ligera o la más profunda emoción, debe haber vibrado con ella, haberse apoderado de ella, sentido intimamente antes de presentarla.

Es necesario asimilar el cuento

Comprendo muy bien que estas exigencias puedan parecer ridículas, cuando se trata de cuentos como el de *La vieja y su chivo* o *el gato*

glotón. Pero creedme, se aplican aún a estas narraciones. Lo que hay que transmitir en un cuento, es su esencia especial, su sabor característico, su fisonomía propia y su punto de vista particular, humorístico, patético o instructivo. Toda buena ficción posee este sabor personal que la diferencia de las demás. Las carcajadas que subrayan las aventuras el *Barón de las castañas*, no se parecen a la sonrisa regocijada que provocan los espirituales dibujos de Toepfer; la dulce melancolía de una alegoría de Andersen no es el soplo trágico que anima una leyenda de la Grecia Heroica. No hay dos producciones del mismo autor absolutamente parecidas. Y el espíritu debe ser sensible a tales diferencias. Quien no tiene el sentimiento de estos diversos valores, no podrá nunca contar bien un cuento.

Así pues, dos observaciones, la una positiva, la otra negativa, se desprenden de estas premisas:

- 1) Cultivad vuestro espíritu; daos la pena de adquirir una exactitud de apreciación progresiva;
- 2) No contéis jamás un cuento que no os diga nada a vosotros mismos.

Dichosamente el número y el género de relatos de los cuales uno mismo puede gozar, aumentan con el desarrollo intelectual que se va adquiriendo, pero es prudente quedarse antes de los límites alcanzados.

Asimilación más bien que memorización:

La memorización destruye absolutamente la libertad de reminiscencia, quita toda espontaneidad y sustituye el imperio de la forma al imperio de la idea. Se trata de una perfecta intuición del sentido del cuento acompañado del dominio real de la forma literaria del relato.

Para llegar allí, el primer trabajo me parece ser el de reducir la narración a sus elementos constitutivos. Despojarla de los artificios de estilo, de las descripciones, interpolaciones, digresiones, y buscar simplemente: *lo que pasó*. Se tiene por decirlo así la armazón del cuento: no queda sino llenarla.

Mi método personal:

En cuanto a mí, siempre he empleado el método infantil de *hablar* mi asunto. Algunas veces en voz baja, otras veces en voz alta y penetran-

te. Cuento una y otra vez a un oyente imaginario, el cuento que estudio. Este oyente lo tengo siempre presente; ha sido toda la vida como ese compañero invisible que tienen a veces los niños, y que representa sucesivamente mil papeles en sus juegos solitarios. Su crítica es una revelación, pues al hablar alto se ponen a la luz todos los desfallecimientos de la memoria. La nube más leve de la incertidumbre se hace visible al instante, lo mismo que la pobreza de expresión, la debilidad de la imagen, la asimilación imperfecta del sentido del cuento.

No es un procedimiento halagador. Pero cuando estas faltas han sido corregidas por el trabajo, este método procura una confianza en sí mismo, un sentimiento de seguridad que da al narrador una espontaneidad perfecta al encontrarse frente a un auditorio verdadero.

Apenas un epíteto o una frase que sean idénticos al primer ensayo, pero los epítetos y las frases vienen en multitud. La excelencia de este método es que lleva a la libertad y no a la esclavitud.

Hay que anotar aquí una excepción a la regla que se opone a la memorización. Los pasajes particularmente bellos o característicos del original, deben reproducirse tal como son —aún párrafos enteros— allí donde se identifican con la perfección del texto. Y en los cuentos como *Los tres Osos*, *Caperucita Roja* o las fábulas de La Fontaine, la fraseología exacta de las conversaciones, según la versión más pura, debe conservarse; pertenece en cierto modo a lo clásico; no hay que alterarla. Pero fuera de esto, el lenguaje del cuento es el del narrador, y sin duda, jamás se repite igual dos veces. La seguridad, la facilidad, la libertad y el efecto de los recuerdos personales vienen solamente de un completo dominio. Repito pues con insistencia: *Es necesario saber el cuento.*

Sugestiones de orden práctico:

Las sugerencias que siguen son de orden puramente práctico y conciernen a la preparación de condiciones físicas. Se necesita, si es posible, que los niños estén en una sola hilera, no lejos y frente al narrador; el semicírculo, tan familiar a las madres, es el mejor modo de arreglo para un pequeño grupo de niños, pero el contador debe colocarse frente a frente de ellos, en punto opuesto al centro del arco.

Importa al mismo tiempo no extender mucho este semicírculo y que no haya niños sentados directamente unos tras de otros o en una posición tal que no puedan ver de lleno la cara del maestro. Los niños tienen necesidad de estar cerca físicamente para sentirse cerca mentalmente.

Es deseable, por supuesto, obtener el silencio antes de comenzar, pero es esto menos importante que colocarse, lo mismo que el joven auditorio, en una disposición de espíritu conveniente: la de una espera alegre y recreativa. Si los hechos o la atmósfera exterior están en contra del narrador, vale más confiarse al poder cautivador del cuento mismo, y evitar la irritación causada por los esfuerzos infructuosos encaminados a establecer el orden.

En fin, una vez listos, no rompáis nunca el encanto mágico por un llamamiento a Luis o a Ester para que cesen en sus muecas o un reproche a aquella muchachita que no oye. Interesadla: quizás la culpa sea vuestra si ella no atiende. Si habéis escogido un bello cuento y si lo narráis bien, ella no podrá dejar de escuchar —si es una criatura normal— y si es anormal, no debéis molestar la atención de los demás ocupándoos de ella.

Yo digo: no interrumpáis nunca vuestro relato. Tal vez habría que añadir: *si podéis*, pues, naturalmente hay casos excepcionales y niños excepcionales también; es bueno dejar una cierta latitud para el momento en que el buen sentido venga a arreglar por sí mismo la situación.

Disposición del espíritu del narrador:

Los niños están listos, el narrador también. El espíritu del relato debe imponerse desde el principio y ello dependerá de la claridad y de la intensidad de la disposición inicial del contador.

Un acto de memoria y de voluntad es necesario. El contador debe llamar a él (esto viene con la rapidez del pensamiento), la emoción esencial del relato, tal como la sintió desde el principio: que un acto de voluntad lo ponga en contacto con los personajes y el movimiento del cuento. Decidamos, por ejemplo, que el cuento que se va a contar es la inmortal fantasía de Andersen:

El patito feo. Antes de abrir los labios traed a vuestra imaginación toda la patética serie de desventuras del infortunado cisnito, no con nitidez, ni en detalle, sino el conjunto de ignominias inmerecidas, de ingenuas sorpresas ridiculizadas, subrayando por una corriente de fina sátira sobreentendida, dirigida contra los prejuicios vulgares. Añadid el encanto y la delicadeza que hay en el estilo de Andersen. El pobre patito corre realmente en vuestra imaginación; os duelen sus sufrimientos y anticipáis su triunfo aún antes de comenzar.

Es este regreso a la sensación primera lo que produce la maliciosa contracción en los labios de un ameno contador, al principiar alguna

maravillosa fantasía, y quien, antes de hablar, previene a su auditorio que va a pasar un rato agradable. Es esto lo que hace suspirar dulcemente a la abuela, y lo que le da esa mirada lejana dirigida muy allá de las cabezas infantiles que la rodean, cuando su voz suave comienza la historia de la *muchachita que vivía hace mucho, mucho tiempo*. Es algo natural e instintivo en quien ha nacido contador; una adquisición indispensable para el que pretende llegar a serlo.

Ahora partimos. Estáis en buena disposición —lo más posible— vuestro auditorio cómodamente sentado a vuestro frente; sabéis el cuento, principiáis a narrarlo. Decidlo entonces sencillamente, lógicamente, dramáticamente, con animación.

Debe haber sencillez

Sencillamente, se aplica tanto a la manera como a la expresión. Por la manera, quiero dar a entender, sin afectación, sin ninguna forma de pretensión o de pose. Es ridículo desnaturalizar la voz al dirigirse a los niños, o hablar con amaneramiento; es necesario pensar en el valor edificante o educativo del trabajo en que se está. Hay que ser natural. *Pero es mucho más fácil decir ¡sea natural!, que serlo*— exclamó delante de mí una maestra con acento de persona incomodada. ¡Evidentemente! Para aquellos de nosotros que están bajo la maldición de un amor propio desmedido, nada es más difícil que el no ponerse ante un auditorio, como si lo fuesen a reatar.

El remedio está en perderse en su arte. Pensad en el cuento de un modo tan absorbente y tan vivo, que no os quede tiempo para pensar en vosotros mismos. ¡Vividlo!

Si hacéis así, la sencillez en la manera vendrá con seguridad. La elección de palabras e imágenes será de las más simples.

La importancia de la sencillez y de la claridad del lenguaje es manifiesta, pues ningún auditorio puede retener un relato cuyas palabras estén sobre su nivel, ni gozarlo completamente.

La sencillez en la manera y en la expresión es indispensable a quien desee interesar a los niños. Es en vano decir que sencillez no quiere decir trivialidad.

Debe haber desarrollo lógico

El desarrollo lógico de la acción es una cualidad muy importante; el cuento que se relata, como el drama, es hecho para mirarse. Su acción

debe ser interrumpida, con una rapidez cada vez mayor para terminar con una caída efectiva.

Las digresiones o los comentarios destruyen del todo este movimiento. Los incidentes deben venir uno después de otro, cada uno en su lugar, sin otra explicación ni descripción que las absolutamente necesarias a la claridad del relato que debe desarrollarse lógicamente. Nada es más desesperante que esto de la carreta delante de los bueyes; nada destruye más el interés.

Es verdad que en ciertas ocasiones una observación pone picante en el sabor, pero por regla general, no hay que emplearlas sino con mucha discreción.

Todo epíteto o adjetivo superfluo es una barrera que destruye el sendero por donde la imaginación corre hacia el desenlace.

En cuanto a las explicaciones y a la moral ¿de qué sirven? La mejor definición de las moralejas que se ha podido dar, fue ofrecida por un niño a propósito de los relatos bien intencionados: "Los cuentos son lindos, pero llevan siempre una colita fastidiosa en el final".

Hay relatos que necesitan una corta explicación preliminar, y ciertas fábulas pueden determinarse por una frase característica que resume el sentido. Pero allí también, es necesaria la mayor discreción.

Excluir los elementos extraños y buscar la brevedad, la continuación lógica de las ideas, la nitidez en la elocución, eso es contar un cuento lógicamente.

Debe haber cierto dramatismo

Otra cualidad, otro obstáculo para muchos, es decir el cuento *dramáticamente*.

Si nos ponemos de acuerdo en cuanto al significado de la palabra *dramáticamente*, me concederéis que es una de las mejores cualidades de un buen contador. Esto no significa proceder lo mismo que las gentes de teatro, ni con excitación o exceso en el gesto o en la palabra, sino mezclándose de buena voluntad en la trama, identificándose con el carácter o la situación del momento, metiéndose entre la piel de los personajes. Porque es bueno recordar que el contador tiene una gran ventaja sobre el autor. Este debe presentar imágenes claras y hacer una viva impre-

sión con palabras solamente. El contador tiene su voz, su cara y su cuerpo para producirla. A menudo una pausa y un gesto expresivo hacen todo el trabajo.

Es una alegría tan pura y sencilla la que hay en entregarse por completo al juego, ver el rostro de los niños iluminarse o ensombrecerse, siguiendo la expresión adoptada, que parece superfluo insistir en ello.

Sin embargo, un gran número de personas, encuentran allí una dificultad. Las ligeras pero sugestivas modulaciones de la voz, la movilidad de la mirada, las expresiones de las manos, cosas tan espontáneas en ciertas personas, son para otro motivo de desaliento y pena. A todos aquellos que no tienen el don de la expresión o del gesto, quiero repetir el consejo ya dado; no forcéis vuestra naturaleza.

No hagáis nada que no podáis llevar a cabo con espontaneidad y placer. Pero concentrad todos vuestros esfuerzos en la disposición interior y espiritual; ampliad vuestra intensidad de apreciación, de sentimiento, de imaginación.

La facilidad de expresión aumentará gradualmente, a medida que os libertéis de la conciencia del yo, tan deprimente; el cuerpo se moverá con más facilidad a medida que la emoción se vaya apoderando de él.

Eso sí, el contador no debe representar los personajes de su narración; tratará simplemente de despertar la imaginación de sus oyentes, para que puedan pintarse ellos mismos las escenas.

El cuento debe ser narrado como si se estuviera viendo lo que sucede.

Me gusta figurarme al contador como un buen muchacho de codos en la ventana que da a una calle transitada o a una plaza pintoresca, y quien describe entusiasmado a un camarada que está en el interior, las escenas tristes o alegres que pasan ante sus ojos. Pinta la actitud del policía, los juegos de los escolares, los gestos del tocador de organillo callejero, con un ademán aquí y allá, nacido de un irresistible impulso imitativo, pero que no deja por un momento su puesto de observación por llevar su imitación más allá de un simple esbozo.

La exactitud de esa comparación surge de que *el valor dramático de un actor depende sobre todo de la claridad y de la fuerza con que él mismo se represente los acontecimientos y los tipos que interpreta. Es*

preciso tener la imagen ante los ojos de su espíritu; servirse de su imaginación para asimilarse cada hecho, cada incidente, cada aparición. Es, en verdad, estar a la ventana de su yo consciente y mirar pasar el mundo.

Es un punto tan importante, que estoy tentada a hacer hincapié y decir: *debéis ver lo que contáis*. Los niños no ven en general ninguna imagen que no veáis. Miran claramente lo que miráis con más amplitud.

Necesidad de una buena elocución

Habría aún mucho que decir sobre la manera de contar un cuento. Un capítulo entero, por ejemplo, podría consagrarse a la manera de modular la voz, a la pronunciación, etc., sin agotar el asunto.

Pero las cuestiones de modulación y pronunciación —tratadas en detalle en algunas obras técnicas— no son, después de todo, sino manifestaciones del grado de la cualidad de cultura moral, del gusto y de los dones naturales. Ninguna regla podría dar el encanto de la voz y de la elocución, a nadie cuyos sentimientos y pensamientos habituales parten de un punto de vista absolutamente falso.

La persona cuyos sentimientos habituales y actitud mental parten de principios verdaderos, no tiene necesidad sino de un pequeño número de consejos. Como lo relacionado con el arte del contador de profesión, es sobre todo la expresión de un producto personal muy complejo, esta parte de su arte variará en su grado de perfección, según la belleza y la cultura del mecanismo humano trasmisor.

Sin embargo, algunas sugerencias generales pueden ser útiles, siempre tomando en cuenta que la persona posee las cualidades fundamentales de una buena educación.

Peligro de la afectación:

Insisto en mi primer consejo: sed sencillos. La afectación es el peor enemigo de una elocución amena. Un acento común es por cierto muy desagradable, pero hay que excusar a los simples de corazón si lo prefieren a la mueca afectada con la cual ciertas personas que se dicen distinguidas —pero sin el sentimiento de los valores—, pronuncian cada sílaba.

Inutilidad de hablar muy alto y nitidez en la articulación

Luego, quiero recomendar que se evite una falta muy común en las personas que hablan a menudo en piezas grandes: No elevéis dema-

siado la voz. Esto no sirve sino para fatigar las cuerdas vocales y estrechar la garganta, de donde resultan sonidos de deplorable nasalidad o de una sonoridad metálica desagradable. Además, es inútil. No hay necesidad de gritar. La sala de clase corriente, no exige ningún esfuerzo vocal.

La voz tranquila, reposada, persuasiva, de un orador que conoce su poder, va derecho al fin, pero un modo de hablar muy fuerte, produce confusión. No habléis nunca *duro*. En una pieza pequeña tomad el tono de la conversación; en una sala grande, hablad para el otro extremo de ella, y articulad con pureza, con una ligera pausa entre las palabras, cortando bien las frases, dirigiendo vuestro pensamiento a los oyentes más alejados. Si se reconoce en la voz un sonido nasal o gutural, vale la pena hacer estudios de dicción con un buen profesor.

En síntesis

Diremos que el método propio para asegurarnos el éxito en el arte de contar, debe abarcar la simpatía, la comprensión, la espontaneidad. Hay que apreciar el cuento y aprenderlo, y luego, servirse de la imaginación como de una constante fuerza vivificadora, dejarse dominar por el espíritu del relato, y contarlo con todo el corazón, sencillamente, con viveza y alegría.

UTILIDADES PARTICULARES DE LOS CUENTOS NARRADOS EN CLASE

Necesidad de desarrollar en los niños el poder de expresión

Hace unos cuantos años la inspectora de escuelas de Providencia (Rhode Island), señorita Ella Sweeney, introdujo en las clases primarias una aplicación nueva y más amplia de los cuentos narrados.

El fin del método en general es el de desarrollar y animar el poder de expresión en los niños.

Creo que no hay necesidad de insistir en la utilidad de este resultado. La apatía y torpeza de los niños sometidos a los medios pedagógicos ordinarios son aparentes para todo el que es capaz de observar. En lo que concierne a los cursos elementales, son las clases de lectura las que ofrecen quizá el ejemplo más lamentable de este defecto. Aparece más tarde, en grado mayor, en las clases de composición literaria. Pero en todo tiempo, cualquiera maestra consciente sabe bien lo difícil que es obtener una creación espontánea en un asunto dado.

La costumbre de contar cuentos, considerados como parte regular de la enseñanza, tiene una misión real que cumplir. Despierta en los niños el espíritu creador y hace más vivo el ambiente de la escuela. El método que se usa en Providencia, consiste en una triple repetición del cuento, bajo formas diversas. Dos de estas formas son familiares a la mayor parte de los maestros. La primera es bien conocida: se hace repetir la historia escuchada.

Produce tal placer oír contar un cuento, que los niños lo retienen sin dificultad, y más tarde, cuando se les pide que cuenten a su vez las aventuras de *Medio Pollito* o de *Gallinita Colorada*, lo hacen de tan buena gana, como si se tratara de una aventura personal que no pueden guardar para ellos solos.

En las escuelas de Providencia se da a todos los niños la ocasión de repetir cada cuento. Luego, si uno de ellos ha narrado un cuento muy bien, se le deja como propiedad particular suya. Es su cuento, sobre el cual tiene los derechos de un propietario.

Sorprende ver cuán poco tiempo se necesita para que la expresión de la voz y del gesto sean algo completamente individual, personal. El niño se extiende instintivamente en los puntos que le son simpáticos, y el elemento de diversión que subsiste le ayuda a olvidarse de sí mismo y dominar la turbación. Las inflexiones principales y la forma general del lenguaje, son imitativas, como es natural en los niños. Pero esto es más bien bueno, pues se trata de una disposición de la cual se puede aprovechar para formar buenos hábitos de elocución y de pronunciación.

El cuento repetido por los niños

A menudo he deseado que todas las directoras de escuelas primarias, pudiesen visitar conmigo esta clase infantil de Providencia, cuyos alumnos eran alemanes, rusos o judíos polacos, y de los cuales, algunos no habían oído antes de ese año hablar inglés. Una alegría radiante iluminó sus rostros, cuando la maestra les dijo con voz dulce: —¿Os gustaría contar a estas señoras algunos de vuestros cuentos?

Los narraron, y ni uno solo fue contado de cualquiera manera o sin expresión. Pero un muchachito queda en mi memoria más que los otros; y que viene siendo como la representación de los demás. Rodolfo era muy pequeñito, regordete, con los ojos crepitantes de malicia. Por cierto que la vida se abría ante él llena de promesas. No sabía más inglés que el aprendido en la escuela. Pero se mantuvo bien derecho cerca

de su pupitre, y me contó el cuento de Medio Pollo con un abandono y un sentido tan patético, que no dejaba duda alguna en cuanto a la comprensión simpática de cada palabra. Nada podría dar idea de la profundidad del reproche contenido en su voz cuando decía con un acento alemán: "Medio pollito, medio pollito, cuando *cho* necesitaba de vuestra ayuda, no quisistéis dárme-la".

Gozaba evidentemente con la repetición de esta frase y cada rato se ponía más dramático.

A través de todo el relato, en las inflexiones de la voz infantil, en la actitud de la cabecita de rizos oscuros, en el empleo ocasional de un dedillo regordete apuntando hacia adelante, se podía distinguir un vago reflejo de las maneras de la maestra. No era demasiada para predominar sobre la personalidad del niño, pero sí suficiente para ejercer una influencia benéfica.

En varias clases oí: *Medio pollito*, *La gallinita colorada*, *Los tres ositos*. *La zorra y las uvas* y otros relatos sencillos; siempre observé en grado notable la espontaneidad y la facilidad de expresión.

Influencia del método sobre la lectura en voz alta

Cuando vino la hora de las clases de lectura, la influencia de este método se hizo muy sensible. Se había insinuado tanto en la manera de proceder de la maestra, como en la actitud de los alumnos. El interés por el fondo del cuento estaba en primer término. En la discusión, en las observaciones de la maestra, en la lectura de los párrafos, había tal entusiasmo, tal interés por el asunto en sí, que eclipsaba totalmente esta preocupación de los sonidos y de las sílabas, mortal a todo progreso real en lo concerniente a la lectura en voz alta. Noté menos acción mecánica en la elocución de la que había encontrado en otras partes, pero me pareció bastante justa y expresiva.

Trabajo manual en relación con los cuentos narrados

Una segunda manera de repetición, que ha llegado a ser un gran placer y un estímulo para los niños, está no solo en el dibujo, sino en una especie de trabajo manual: se invita a los niños a ilustrar los cuentos, a hacer ilustraciones originales y a recortar siluetas.

Tijeras con los extremos redondos y papel negro; he aquí todo el material; pero se comprende que los niños no puedan servirse de él con

éxito, a menos de no presentarse con toda claridad, cada imagen. Del modo más sencillo e inconsciente, los pequeños artistas, desarrollan en ellos mismos el poder de concentrar y retener la imagen concreta de una idea, que es la base de todas las artes plásticas.

El recortado y la repetición oral son muy populares entre los niños, pero nada les gusta tanto como la forma de reproducción de que voy a tratar en seguida, y que siempre es considerada como un placer nada más, sin otra preocupación. Consiste en representar el cuento.

Cuentos representados por los niños

Cuando se acaba de contar un relato cautivante, y cuando los niños aún vibran por el placer experimentado, se les dice que pueden representar el cuento.

—¿Quién quiere ser Caperucita Roja . . . ?

Las manecitas se levantan y se elige a Gertrudis, Ana o María.

—¿Quién será el lobo? Juan o Marcos será el lobo. El buen leñador y la abuela son también escogidos, a satisfacción de todos, pues en esta pequeña compañía de aficionados no hay sino primeros papeles.

Ahora, ¿en dónde va a ser la casa de Caperucita Roja? Allá en aquel rincón.

Bueno, Caperucita va a vivir en aquel rincón. ¿Y la casa de la abuela? Los niños deciden que será a una larga, larga distancia de la casa de Caperucita, del otro lado del bosque imaginario; es decir, en el otro extremo de la pieza. El lobo escoge el lugar en donde le saldrá a paso a Caperucita, y el leñador se sitúa cómodamente, para salir en el momento deseado, según cuenta el desenlace modificado por la ternura del corazón infantil.

Entonces, con un entusiasmo que es digno de verse, se ponen a representar. La maestra no da ninguna indicación: deja a los pequeños actores la creación del propio papel.

Hay niños que lo hacen admirablemente; a otros, no bien dotados, les cuesta más, pero se deja a todos entregados a sus recursos individuales. En el curso de una semana, por ejemplo, algunos grupos de niños han podido ensayar un cuento. Los que han representado muy bien un papel,

lo conservan como un privilegio. Cuando un niño no representa bien un personaje, la maestra puede preguntar si alguien quiere encargarse de hacerlo, para ver si resulta mejor. Después que algunos han ensayado, los jóvenes espectadores designan el que prefieren. En ningún caso la maestra interviene abiertamente. Deja a los espectadores y a los actores, corregirse de un modo natural.

Durante mi estada en Providencia, los niños representaron un buen número de cuentos, entre los cuales me parecieron los mejores, *Caperucita Roja*, *La Zorra y las uvas*, *El león y el ratón*. No olvidaré en mucho tiempo la más encantadora de las Caperucitas Rojas, con su rostro moreno de tipo extranjero, rodeado de una masa de cabellos negros cogidos detrás de la cabeza, y sus manecitas morenas y expresivas. Sus ojos oscuros estaban llenos de fulgores danzantes, que cuando encontraban los míos, era como si me deslumbrara un rayo de sol. Al llamarla para que viniera a representar, fue saltando de alegría como se dirigió a buscar una caperuza ropa (la maestra se había procurado unos cuantos accesorios sencillos: unas escudillas para los tres osos, un abrigo para la caperucita, etc.)

La dramatización comenzó en eguida. Caperucita partió del rincón más alejado de la sala, con una cestita en el brazo; su madre le dió las instrucciones precisas para no perderse y le recomendó no detenerse en el camino. La muchachita contestó con un respetuoso "Si, mamá". Luego sigue por la pieza; dijo *buenos días* al pasar junto al leñador y llegó al bosque que era en torno de la mesa de la maestra. Compadre Lobo la esperaba, y se pusieron a conversar. Compadre Lobo en verdad muy astuto y Caperucita muy cortés. El lobo partió luego como una flecha y se acostó en el rincón en donde debía estar la cama de la abuela, mientras la muchachita se dirigía a una puerta invisible. Después se entabló el diálogo clásico, y a las palabras: "Es para comerte mejor, hija mía", el lobo se arrojó sobre Caperucita para devorarla. Pero no se nos obligó a asistir a esta escena de carnicería, porque el leñador llegó en el preciso momento y exclamó, lleno de calma: "No dejaré que te comas a la niña!" Con este feliz desenlace y después de un sermón del leñador sobre su conducta, la heroína salvada, volvió a su casa.

Me habría gustado aplaudir, pero recordé, dichosamente a tiempo, que sólo se trataba de un juego, y contuve mi admiración.

La zorra y las uvas, fue también dramatizado con igual animación, pero por un solo niño. Era la zorra favorita de otra clase y tenía las me-

chas rojizas y un cuerpo vigoroso que concordaba bien con su nombre sueco. Dramatizaba sin esfuerzo. Era fácil ver que se representaba las cosas claramente y lo demostraba con tal exactitud, que nos parecía verlas también.

Escogió como emparrado la pared del fondo de la sala.

Se paró al pie y miró largamente las uvas imaginarias.

—¡Caramba, qué uvas más ricas, voy a comer!

Y pegó un salto, infructuoso desde luego.

—No salté lo suficiente —murmuró— Voy a probar otra vez.

Y saltó más alto.

—¡Ya! No . . . Hizo un gesto de impaciencia, y saltó por tercera vez. Después de lo cual, se encogió de hombros, echó sobre la pared una mirada desdeñosa y le volvió la espalda.

—No vale la pena molestarse, no están maduras —dijo— con un tono desinteresado, de un cómico irresistible.

Naturalmente, toda la escena se dramatizó de un modo infantil, sin sombra de gracia, pero no exagero al decir que el niño consiguió el efecto que escapa a muchos actores de profesión; nos conservó la ilusión.

En otra clase vi *El león y el ratón*.

El león estaba echado en el piso y roncaba, pero se estremeció al tocar con su pata al ratón que se había apelotonado a sus pies, haciéndose chiquitito. (El ratón estaba representado por alguien más grande que el león, pero apelaba —para no parecerlo— a todo el arte que poseía). Persuadió al león que no le hiciera nada y escapó.

De pronto un terrible rugido salió de la fiera. El ratón corrió, y pronunció este soliloquio, un recuerdo sin duda:

—¿Qué pasa al león? ¡Oh! Ya veo, ha caído en una red.

Pero se puso a roer los hilos con ardor.

—¿Por qué ha sido usted tan bueno conmigo, ratoncito? —preguntó el león, una vez en libertad.

—Usted no me hizo nada y me dejó escapar, cuando se lo pedí una vez, respondió el ratón con modestia.

—Gracias, ratoncito, —dijo el león— y cada uno volvió a su lugar.

Quiero insistir en este empleo especial del cuento narrado, como muy propio para recrear la inteligencia, lo mismo que para desarrollarla, y sobre todo para aumentar la facilidad de expresarse; esto es, reproducir el relato oralmente; dramatizarlo e ilustrarlo por medio del dibujo y del recortado.

(En: *El Maestro*, San José, Costa Rica.
Ts. I-II. 1926 - 1928).

NOTA: *Cómo contar cuentos a nuestros niños*, es un libro de Sara Cone Bryant. Una traducción del inglés al francés, existió en Costa Rica, en la biblioteca de la Escuela Maternal. Se nos ha informado que fue Carmen Lyra, la escritora costarricense, quien lo tradujo para publicarlo en fragmentos en la revista *El Maestro* de los años 1926 a 1928; pero no pudimos confirmarlo porque esas publicaciones aparecen sin ninguna referencia. Es más, ignoramos si el libro se tradujo en forma completa o si lo publicado fue un resumen. Para averiguarlo tratamos de investigar en dicha biblioteca y en la Biblioteca Nacional, pero sin ningún resultado efectivo; posiblemente sólo hubo un ejemplar en Costa Rica y éste desapareció. Los datos biográficos y bibliográficos sobre la autora, incluidos al pie de la primera página, nos fueron suministrados, a solicitud nuestra, por la Biblioteca del Congreso de Washington y por la casa editora Houghton Mifflin Co., de Boston y New York.

Si alguno de nuestros lectores conoce el libro, o pueda darnos referencias de él, le agradeceremos informárnoslo.

Sugestiones

Lilia Ramos

Las biografías de algunos autores de libros para niños, tienen el sabor de un cuento de hadas. Deléitese con ellas y comparta el placer con sus alumnos. Los diccionarios enciclopédicos y varias publicaciones sobre literatura infantil, brindan una preciosa información. *Sobre las Hadas* (Editorial Nova, Buenos Aires, 1959) de Fryda Schultz de Mantovani contiene páginas muy bellas sobre Charles Perrault, Andersen, los Hermanos Grimm, Selma Lagerlof, Lewis Carroll, Julio Verne y José Sebastián Tallon. En otro de los libros de la misma autora, *Fábula del niño en el hombre* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1951), hay un capítulo sobre José Martí y algunos folios dedicados a William Hudson. Este inglés argentino no escribió pensando en las criaturas, mas su lenguaje es tan claro y espontáneo, que hechiza a los lectores de todas las edades. Su libro autobiográfico *Allá lejos y hace tiempo*, ilustra mucho y con notable atractivo. Todos los escritos de Hudson constituyen un gran auxiliar en el estudio de la naturaleza.

Recomiendo *La vida del poeta Hans Cristian Andersen* por Frederik Book (Editorial Peuser, Buenos Aires) y *Selma Lagerlof* por Annie Jansen (Editorial Claridad, Buenos Aires, 1947) ¡Cuánto enseñan! ¡Qué maravillosas lecciones del arte de vivir nos da el último de esos libros!

Y *Algo sobre mí mismo* de Rudyard Kipling (Editorial Juventud, Buenos Aires, año 1945).

EL AMABLE PAUL HAZARD

En la historia de la literatura para niños y para adolescentes, Paul Hazard ocupa un sitio muy elevado. Humanista y catedrático francés de renombre mundial, (enseñó en La Sorbona y en las Universidades de Lyon y de Columbia) supo mirar a la infancia y a la juventud, con un respeto y un interés profundos y cariñosos.

Devino un teorizante después de estudios muy serios, y de experiencias muy variadas en diversos lugares del mundo. Fue un viajero dichoso y un soldado admirable de la democracia. Ni su erudición, ni la fama, ni los puestos alcanzados, le impidieron seguir aplicándose a la tarea de alumbrar a los educadores en el aspecto fundamental de los libros para sus hijos o discípulos. Al realizarla, cogía el tema como uno de los muchos que integran el vasto campo de la literatura y del arte: le daba la categoría que merece.

"Libros, niños y hombres" no es obra exhaustiva. Aseguro que es un rico manantial de información, de sugerencias y de luces . . . Paul Hazard recuerda a sus gustadores que existe la república universal de los niños: las obras para ellos, son el medio de comunicación que mantiene firme el espíritu de humanidad.

Páginas fascinantes que todo lector sensible ama con pasión. Quienes intimaron con Paul Hazard, afirman que fue una personalidad muy constructiva, bondadosa, llena de encantos y de humorismo. Todos lo evocan y añoran su amistad cálida y fecunda.

Había una vez....

Educador:

Muchos de los temas que exige el programa, pueden ser motivo de "cuentos" en la forma de brindarlos a sus alumnos: las inflexiones de la voz, el lenguaje claro y preciso, gestos y ademanes sobrios y expresivos, al impartir con amenidad, lo fundamental de las enseñanzas. Es una manera sencilla de grabar los conocimientos.

Al relatar una biografía, empiece con una anécdota, con un episodio sentimental o un hecho grandioso. Evite el lugar común: nació en..... en el año..... y murió..... etc. Y destierre la cursilería.

Recuerde: las palabras tienen biografía. He ahí un buen recurso para el aprendizaje de la ortografía.

Elena Fortún (española) y Monteiro Lobato (brasileño) son autores de libros que atesoran chicos y grandes.

En los libros de P. L. Travers, hay gracia, fantasía y comprensión de la niñez. Toda alma sensitiva se conmueve y . . . ríe con su personaje Mary Poppins. ¿Extravagante? ¡Tal vez! Dama original y muy bondadosa.

Una vez que el niño sepa leer bien, podrá gozar de las obras de Karin Michaelis (Editorial Juventud, Barcelona): *Bibi*, *El gran viaje de Bibi*, *Bibi y las conjuradas*.

Costa Rica: Historia.

El Duelo de la Patria

Francisco González Castro

La Historia del Arte del mundo entero ofrece muy pocas obras que hayan podido constituirse, por sí mismas, en representantes o símbolos de un sentimiento nacional o mundial, sin el mandato expreso de Altos Poderes, sin la influencia deliberada de organizaciones comerciales, educativas, religiosas o artísticas, sin otros medios que los recursos de su propia sonoridad como ha ocurrido en Costa Rica con *el Duelo de la Patria*, la Marcha Fúnebre que —en el decurso de más de ochenta años— se ha convertido de hecho en el himno fúnebre de los costarricenses y efectivamente lo es porque reúne las condiciones de los himnos. Veámoslo con un poco de atención.

En todos los pueblos y en todas las épocas los himnos han tenido por objeto principal unir el pasado con el presente y el futuro alrededor de un ideal sublime elevando el sentimiento popular a planos superiores. De allí que los himnos —especialmente los seculares— se veneren con profundo respeto no tanto por su valor artístico, que bien pudiera ser insignificante, sino por la función altísima que desempeñan al servir de emblemas, de ideales y de aspiraciones nobles de recuerdo de personas ejemplares, y de grandes sucesos entre los cuales los dolorosos ocupan un lugar preponderante. Pues bien, *el Duelo de la Patria* —desde la muerte del Benemérito don Tomás Guardia a cuya memoria se dedicó—, ha venido sirviendo de expresión de luto y pesadumbre en la muerte de otros próceres; en las revoluciones intestinas y en los conflictos internacionales cuando tantos de sus hijos cayeron abatidos por las balas; en días aciagos de despotismo y también cuando otras calamidades como terremotos, inundaciones y catástrofes afligieron al país. Si bien en los casos anteriores la

Marcha Fúnebre desempeñó como himno perfecto, su actuación principal ha sido siempre en la Semana Santa y, aunque resulte paradójico, recoge también en la malla finísima de sus armonías, junto al dolor místico del recuerdo de la Muerte del Redentor, el otro recuerdo mundano y placentero de los años juveniles cuando muchachos y muchachas, en las procesiones tenían campo para sus *jaleos*, la exhibición de trajes nuevos y sus plegarias. Así en las ciudades la fragancia de perfumes de alta calidad, el aroma de finos inciensos litúrgicos y el suave rumor de los trajes de seda irían, sobre calles pavimentadas, en exótica unión y, en los pueblos humildes, el perfume modesto, el incienso comercial y el murmullo de telas no tan caras se deslizarían quizá por calles polvorientas o enlodadas, pero tanto en aquellas ciudades como en estos pueblos se podían percibir, entrelazadas las tendencias a lo divino y a lo humano, bajo el domo musical del *Duelo de la Patria*.

Esta paradoja y las circunstancias mencionadas antes constituyen una tradición criolla que se presenta como rasgo característico de nuestra nacionalidad y que resalta más arraigada cuando a fuerza de sinceros tenemos que reconocer que —entre las muchas marchas fúnebres de diversos autores que las bandas y filarmonías ejecutan— la única que colma el sentimiento patrio es la de Rafael Chavez Torres. Por las razones ya conocidas esta Marcha Fúnebre se escucha siempre con el sombrero en la mano, el espíritu recogido y en el mejor de los silencios: el de las funciones religiosas y el de los duelos, lo cual ha sido la causa determinante para que el alma nacional, abismada plenamente en la obra artística, lograra con facilidad la evocación de cosas pasadas.

El triángulo de las grandes marchas fúnebres universales: la de Sigifredo del *Ocaso de los Dioses* de Wagner; la del 2º movimiento de la 3ª Sinfonía de Beethoven y la del 2º tiempo de la Sonata en Si bemol menor de Chopin eleva al hombre de cultura musical superior a regiones inefables o lo hunde en sentimientos de inexplicable profundidad. Pero el *Duelo de la Patria* —sin ser una obra contrapuntística de relieves académicos sino más bien de exquisita intuición artística y de instrumentación muy clara y sencillota— logró adueñarse del sentimiento de una nación entera y, a medida que las bandas y filarmonías ofrecen nuevas ejecuciones, sigue almacenando en el presente multitud de datos importantes o baladías que en el futuro saldrán a revivir como recuerdos y añoranzas, todo lo cual es función permanente de los himnos.

Se ve —en consecuencia— que el *Duelo de la Patria* se ha incrustado en el alma nacional. Ahora es parte de nosotros, de nuestra vida criolla como lo son también la *Guarín Morada* y la *Reina de la Noche* entre las flores del campo y como lo es el yigüirro, ese rapsoda silvestre de las

aves que va, de pradera en pradera y de campiña en campiña, llevando y trayendo el augurio de las próximas lluvias.

Un decreto de los Altos Poderes reglamentando o canalizando sus actividades habría desnaturalizado la espontaneidad de su asombroso dominio. Ella se ha abierto paso por sí sola. No ha tocado las puertas de los corazones de los costarricenses sino que las empujó, las abrió y se aposentó en ellos porque ellos eran, son y serán siempre su casa propia.

Pues bien, es conveniente que sepan todos los costarricenses que esta marcha fúnebre, por tantos títulos merecedora del unánime aprecio, fue editada hace unos cuarenta años más o menos, en Nueva York con el nombre de A National Homage y sin otra referencia que el apellido Chavez. La edición se hizo para pequeña orquesta y, muy probablemente, para uso de las muchas orquestas dedicadas al cine mudo, lo que quiere decir que llegó muy pronto a todos los centros del mundo con otro nombre y con un solo apellido que no garantiza a Rafael Chaves Torres como autor original. En México hay un compositor y director de orquesta: Carlos Chavez; en Lima, Perú, otro compositor y organista Pablo Chaves Aguilar y no sería extraño que en otros lugares de la América Latina también hubiera más artistas con igual apellido, lo que podría crear confusión o dudas respecto a la originalidad del autor tico y al legítimo derecho que tenemos los costarricenses de enorgullecernos con su obra de arte. Para hacer un estudio a fondo quise obtener un ejemplar de esa edición pero no pude. Pienso ahora que tal vez se podría sugerir, muy respetuosamente, a Relaciones Exteriores, que algún empleado de la Legación en Washington o del Consulado de New York investigara en los catálogos viejos de las casas editoras o en algún otro centro que pudiera darnos algunos datos de esa edición. Si se obtuvieran buenos resultados podríamos decir a esos impresores que, en esto de publicar obras apenas guarden por lo menos, las reglas más elementales de la ética comercial, o sea, poner el verdadero nombre de la pieza, el nombre y los apellidos del autor con sus fechas de nacimiento y muerte y —en el caso presente— el de la nación a que pertenece, ya que hacerlo de otra manera adquiere visos de apropiación de lo ajeno con engaño.

Así las cosas, el costarricense debe estar prevenido y no extrañarse si oye fragmentos o reminiscencias del *Duelo de la Patria* intercalados en obras de cualquier otro género. El comercio musical —con excepciones muy apreciables— lo destroza todo. Si destruyó el 3º movimiento de la Sinfonía Pastoral de Beethoven y extrajo la parte correspondiente a la tormenta y al aguacero para que las orquestas del cine mudo sincronizaran escenas ruidosas de toda clase ¿qué suerte puede esperar una obra que, como el *Duelo de la Patria*, ha recorrido el mundo sin el respaldo del nom-

bre de su autor debidamente mencionado, ni el de la nación a que pertenece por derecho exclusivo? Si las radioemisoras —con rarísimas excepciones— destrozan grotescamente las mejores páginas de César Frank, de Chopin y de Wagner para acompañar alaridos y sollozos en las novelas que suministran anunciando mercaderías ¿qué puede esperar el idealismo criollo de sus obras artísticas?

Y no se piense que estas clarinadas carecen de sustento. Acabamos de ver cómo se lanzaron las más grotescas y falsas acusaciones contra el Himno Nacional ¹ y cómo los acusadores prefirieron esconderse calladamente tras de la indiferencia tica en vez de reparar el error. Así podría suceder más adelante con el *Duelo de la Patria*; irían a la Prensa con chismes a enseñar quizá algún fragmento musical que no investigaron debidamente y luego . . . a esconderse tras del mismo paredón.

1 En el próximo número de esta revista se publicará un artículo del mismo Profesor González, que demuestra con citas y documentación, la falsedad de las acusaciones contra nuestro Himno Nacional.

Deberes de los Maestros

(Título III, capítulo VIII del Código de Educación)

Artículo 120. Son deberes de los maestros de las escuelas oficiales:

1. Dar cumplimiento a las leyes y reglamentos escolares, así como a toda otra disposición emanada de autoridad competente en el ramo, siempre que ella no maltrate el decoro del maestro, ni contrarie disposiciones de la ley.

2. Permanecer en su puesto durante todo el curso lectivo y no separarse de él sin haber llenado todos los requisitos que se exigen para la clausura.

3. Dirigir **personalmente** la educación e instrucción de los niños que estén a su cargo, atendiendo con igual solicitud a todos, sin perder ocasión de inculcarles los preceptos de la moral y de inspirarles el sentimiento del deber, el amor a la Patria, el respeto a las instituciones nacionales y a las libertades públicas.

4. Asistir puntualmente a su clase, así como a las conferencias y demás actos para los cuales sean convocados por su jefe.

5. Cuidar de que el edificio, muebles y útiles de la escuela se conserven en buen estado, y dar cuenta a quien corresponda de cualquier daño que se ocasione en ellos.

6. Llevar con esmero y en debida forma los libros y registros reglamentarios.

7. Avisar a su jefe en caso de ausencia, y justificar la falta. Este aviso se dará anticipadamente, cuando fuere posible.

8. Informar oportunamente a las familias acerca de las ausencias de los alumnos y de las calificaciones obtenidas por los mismos.

9. Vigilar con entera solicitud la moralidad y el buen comportamiento de los alumnos tanto fuera como dentro del establecimiento.

10. Cumplimentar todas las órdenes que reciban sobre servicio sanitario escolar.

11. Contribuir al fondo de pensiones para los maestros o al fondo de seguros sociales, según corresponda.

12. Presentarse en la escuela diez minutos antes de la hora señalada y entrar y permanecer en ella hasta la terminación de las tareas diarias.

13. Aprovechar todos los momentos propicios para estudiar mejor el carácter e índole de los niños cuya educación les está confiada.

14. Permanecer, así los directores como los maestros, en su puesto hasta quince días después de haber presentado su renuncia, salvo el caso de que les sea aceptada antes de que comprueben encontrarse absolutamente imposibilitados para continuar en el ejercicio de sus funciones docentes.

Artículo 121. Es esencial deber de todo maestro mantener en alto su dignidad profesional, con su devoción a la escuela, con sus esfuerzos en el propio mejoramiento intelectual y moral y con su celo en la inmediata defensa de los intereses de la enseñanza.

Artículo 122. Es prohibido a los maestros:

1. Inmiscuirse en asuntos privados o públicos que violen la neutralidad de la enseñanza, o que comprometan la armonía que debe existir dentro de la escuela y entre ésta y la sociedad.

2. Ejercer dentro de la escuela o fuera de ella cualquier oficio, profesión o comercio que lo inhabilite para cumplir con toda puntualidad las obligaciones del Magisterio o que menoscaben su dignidad.

3. Imponer a los alumnos castigos que los que autorizan las leyes o reglamentos.

4. Levantar o proponer, sin orden o autorización superior, suscripciones entre los alumnos o incitarlos a firmar peticiones o declaraciones de cualquier naturaleza.

5. Concurrir en cuerpo con los alumnos, o inducirlos a que ellos concurren, a fiestas no autorizadas por las leyes o por autoridad competente en el ramo.

6. Dirigir ataques contra las creencias religiosas de sus discípulos o de las familias de éstos.

Artículo 123. El director de una escuela es responsable de la marcha general de la misma y el jefe inmediato de todos los empleados de ella.

Artículo 124. Al hacerse cargo de la escuela, debe el director recibir bajo inventario las pertenencias de la misma y cuidar de su conservación bajo su personal responsabilidad.

Artículo 125. El director de una escuela está especialmente obligado:

1. A cuidar constantemente y directamente del orden, disciplina y moralidad de la enseñanza, y a ejercer activa vigilancia sobre los maestros, alumnos o empleados inferiores a fin de que todos cumplan exactamente sus obligaciones.

2. A dirigir la enseñanza; visitar las diversas clases con la frecuencia posible; observar atentamente las lecciones y la condición de los muebles y útiles; interrogar y hacer interrogar a los alumnos cuando y conforme lo crea del caso y dar las lecciones que juzgue necesarias para aclarar e ilustrar las indicaciones que sobre métodos y procedimientos hagan los maestros, encaminadas a alcanzar buen éxito en las tareas lectivas.

3. A reunir frecuentemente en conferencia a los maestros de su escuela con el objeto de hacer la crítica del trabajo, de cambiar ideas sobre la marcha del establecimiento y de tratar puntos que interesen a la cultura de los maestros y al progreso de la escuela. En un libro especial se sentará acta de cada una de estas conferencias, el cual será examinado y visado oportunamente por el inspector del circuito.

4. A llegar a la escuela cuando menos, quince minutos antes del tiempo fijado para comenzar las lecciones y permanecer en ella hasta que terminen las tareas del día escolar, salvo el caso de que sea llamado por el superior o por absoluta necesidad comprobada ante el inspector respectivo.

5. A pasar cada sábado a la Junta de Educación la lista de ausencias inmotivadas.

6. A expedir los informes y suministrar los datos que le sean pedidos por autoridad competente.

7. A llevar la correspondencia de la escuela y los libros de talonarios de matrícula, inventarios, visitas, etc.

8. A llevar asimismo un libro diario en que se anotará con toda exactitud, pero concisamente, las ausencias de los maestros, las visitas que haga a cada clase y las que reciba de las autoridades escolares, las lecciones que dé y todo hecho o suceso que merezca mencionarse en esta crónica de la escuela.

9. A reemplazar o hacer reemplazar en debida forma a los maestros ausentes, para lo cual procederá de acuerdo con el inspector del circuito, siempre que éste pueda ser consultado.

10. A dar inmediata cuenta al director provincial de las ausencias justificadas o injustificadas en que incurran los maestros.

11. A autorizar con su firma todos los documentos que expida la escuela en las pruebas de fin de curso.

12. A dar aviso a la Junta de Educación de los daños ocasionados por los niños, para que ella exija a quien corresponda el pago de su valor.

13. A remitir en su oportunidad a la dirección provincial respectiva la lista de servicio y la planilla mensual de estadística.

14. A mantener en perfecto orden y debidamente catalogados, la biblioteca y el archivo de la escuela y dejar conocimiento de toda obra o expediente que de ellos salga, firmado por la persona que lo reciba.

15. A no admitir oyentes ni otros niños que no reúnan las condiciones necesarias para ingresar a la escuela.

16. A velar porque se cumpla la disposición de la ley respecto de la vacuna, informando a las autoridades sanitarias escolares del número de niños que no estuvieren vacunados.

17. A solicitar por el órgano correspondiente, las medidas que considere necesarias para la buena marcha y mejora del establecimiento.

Artículo 126. En ausencia del director o por inhabilitación temporal del mismo, entrará a desempeñar sus funciones el maestro que éste designe, con aprobación del inspector respectivo.¹

¹ En la última edición del *Código de Educación* (1957) aparecen los términos *visitador*, *inspector* e *inspección*. Como esto se prestaba a confusión, los incluimos aquí de acuerdo con la nomenclatura actual. Donde decía *visitador* pusimos *inspector* y donde decía *inspector*, pusimos *director provincial*.

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA

Ministro de Educación Pública,

Lic. Fernando Runnebaum Quirós.

Oficial Mayor,

Prof. Zabulón Bolaños Elizondo

Director del Departamento de Planeamiento y Servicios Docentes

Prof. Gonzalo Soto Rodríguez

Inspector General de Enseñanza Primaria,

Prof. Bienvenido Ramírez Vargas.

Inspector General de Enseñanza Media,

Prof. Humberto Muñoz Ureña

Inspector General de Escuelas Normales,

Prof. Manuel Antonio González Flores

Director del Departamento de Extensión Cultural,

Prof. Cecilia Valverde Barrenechea

Director del Departamento de Personal,

Prof. Zabulón Bolaños Elizondo

Director del Departamento de Contaduría y Presupuesto,

Auditor Mario Campos Solera

Director del Departamento de Estadística,

Prof. Guillermo Molina Guzmán

CONSEJO SUPERIOR DE EDUCACION:

Lic. Fernando Runnebaum	Ministro de Educación Pública
Prof. Salvador Umaña	Ex-Ministro de Educación Pública
Lic. Luis Demetrio Tinoco	Ex-Ministro de Educación Pública
Prof. Carlos Monge Alfaro	Rep. de la Universidad de Costa Rica
Lic. Carlos Gaamaño R.	Rep. de la Segunda Enseñanza
Prof. Emiliano Odio	Rep. Primera Enseñanza
Prof. Bienvenido Ramírez V. ..	Rep. de A.N.D.E.
Prof. Elisco Brenes Montero ..	Suplente
Prof. Víctor M. Ureña	Suplente
Prof. Bernardo Alfaro	Suplente
Prof. Ovilio Soto B.	Suplente